REVISTA DE ISTORIE
ŞI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 16
2
1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA
REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, Nr. 2, P. 155 — 332
BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
N. N. CONDEESCU
I. PERVAIN (Cluj)

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv. pe anul 1967.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134–135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii, nr. 73,
București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 16 — 1967 — Nr. 2

SUMAR

Pag.

Teorie literară

AL. DIMA, Literatura comparată şi perspectivele ei 159
PAUL CORNEA, Asupra structuralismului în critica şi istoria literară 169

Istorie literară

Română

VICTOR EFTIMIU, Despre „Familia" şi despre Eminescu 181
I. C. CHIŢIMIA, Antim Ivireanu după 250 de ani de la moarte (1716—1966) 195
MARIN BUCUR, C. A. Rosetti la ziarul „Românul" 205
ION CREŢU, Contribuţii la cunoaşterea operei lui G. Ibrăileanu 221
I. OPRIŞAN, Ion Marin Sadoveanu — schiţă biografică 235

Universală şi comparată

ION BRĂESCU, Dramaturgia franceză în România înainte de 23 August 1944 261

Folclor

C. JALBĂ, Valenţe ale demnităţii naţionale în eposul nostru eroic 277
VIORICA NIŞCOV, Ecouri în România ale activităţii folcloristice a fraţilor Grimm. Teoria mitologică 289

Documente

STANCU ILIN, Liviu Rebreanu, Emil şi *Pădurea Spînzuraţilor* (II) 305

Recenzii

ADRIAN MARINO, *Viaţa lui Alexandru Macedonski* (*Petre Costinescu*) 315
ADAM SCHAFF, *Introducere în semantică* (*Roxana Butnaru*) 317
Dicţionarul scriitorilor cehi, ed. Československý spisovatel, Praga, 1964 (*Simona Popescu*) 320

Revista revistelor

„The Review of English Studies", vol. XVII. Nr. 65, 66, 67, 68/1966 (*Ileana Constantinescu*) 323

Necrolog

N. N. CONDEESCU (*Gh. Mihoc*) 327
VALERIU CIOBANU (*D. Pillat*) 329
JEAN BOUTIÈRE (*Marin Bucur*) 331

REV. IST. TEORIE LIT. TOM. 16, NR. 2, P. 155–332 BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 16 1967 N° 2

SOMMAIRE

Page

Théorie littéraire

AL. DIMA, La littérature comparée et ses perspectives 159
PAUL CORNEA, Sur le structuralisme dans la critique et dans l'histoire littéraire 169

Histoire littéraire

Littérature roumaine

VICTOR EFTIMIU, A propos de la revue « Familia » et de Mihail Eminescu . 181
I. C. CHIȚIMIA, Antim Ivireanu — 250 ans depuis sa mort (1716—1966) . . 195
MARIN BUCUR, C. A. Rosetti et le journal « Românul » 205
ION CREȚU, Contribution à la connaissance de l'œuvre de G. Ibrăileanu . . . 221
I. OPRIȘAN, Ion Marin Sadoveanu — esquisse biographique 235

Littérature universelle et comparée

ION BRĂESCU, La dramaturgie française en Roumanie avant le 23 Août 1944 261

Folklore

C. JALBĂ, Le sentiment de la dignité nationale dans l'épopée roumaine . . . 277
VIORICA NIȘCOV, Echos en Roumanie de l'activité folklorique des frères Grimm — la théorie mythologique. . . . . 2[illegible]

Documents littéraires

ȘTANCU ILIN, Liviu Rebreanu, son frère Emil et « *La forêt des pendus* » (II) . 3[illegible]

Comptes rendus

ADRIAN MARINO : *La vie d'Alexandre Macedonski* (*Petre Costinescu*) ; . . . 3
ADAM SCHAFF : *Introduction à la sémantique* (*Roxana Butnaru*) ; 3
Dictionnaire des écrivains tchécoslovaques, éd. Československý spisovatel, Prague, 1964 (*Simona Popescu*) . . . . . 32[illegible]

La revue des revues

« The Review of English studies », vol. XVII, nos 65, 66, 67, 68 (1966) (*Ileana Constantinescu*) 323

Nécrologie

N. N. CONDEESCU (*Gh. Mihoc*) 327
VALERIU CIOBANU (*D. Pillat*) 329
JEAN BOUTIÈRE (*Marin Bucur*) 331

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 16 1967 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Теория литературы

А. ДИМА, Сравнительная литература и ее перспективы 159
ПАУЛ КОРНЯ, О структурализме в критике и истории литературы . . 169

История литературы

Румынская литература

ВИКТОР ЕФТИМИУ, О журнале «Фамилия» и об Эминеску 181
И. К. КИЦИМИЯ, Антим Ивиряну спустя 250 лет после смерти (1716—1966) 195
МАРИН БУКУР, К. А. Росетти в газете «Ромынул» 205
ИОН КРЕЦУ, К изучению творчества Д. Ивреяну 221
И. ОПРИШАН, Ион Марин Садовяну. Биографический очерк. 235

Сравнительная и мировая литература

ИОН БРЭЕСКУ, Французская драматургия в Румынии до 23 Августа 1944 г. 261

Фольклор

К. ЖАЛБЭ, Идея национального достоинства в румынском героическом эпосе 277
ВИОРИКА НИШКОВ, Отклики в Румынии на фольклористические исследования братьев Гримм. Мифологическая теория 289

Документы

СТАНКУ ИЛИН, Ливиу Ребряну, Эмиль и *Лес повешенных* (*II*) . . . 305

Рецензии

ADRIAN MARINO, *Жизнь Александра Македонского* (*Петре Костинеску*) . 315
ADAM SCHAFF, *Введение в семантику* (*Роксана Бутнару*) 317
Словарь чешских писателей, изд. Československý spisovatel, Прага, 1964 (*Симона Попеску*) 320

Обзор журналов

„The Review of English studies", T. XVII, No. 65, 66, 67, 68/1966 (*Илиана Константинеску*) 323

Некрологи

Н. Н. КОНДЕЕСКУ (*Г. Михок*) 327
ВАЛЕРИУ ЧИОБАНУ (*Л. Пиллат*) 329
ЖАН БУТИЕР (*Марин Букур*) 331

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LITERATURA COMPARATĂ ŞI PERSPECTIVELE EI

AL. DIMA

Literatura comparată e o disciplină relativ nouă, apărută cu metode mai precise şi cu un domeniu special al cercetării doar către ultimele decenii ale secolului trecut. Abia în 1887, istoricul literar Max Koch izbuteşte a edita prima revistă de specialitate cu titlul „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", a cărei viaţă se va stinge însă în 1910. Pentru un scurt răstimp va apărea apoi, în 1903, în limba engleză, periodicul „Journal of Comparative Literature", dar publicaţia cea mai stăruitoare şi mai plină de autoritate se va ivi abia în 1921 sub titlul „Revue de littérature comparée", organ reprezentativ al disciplinei, editat în continuare pînă astăzi.

Prima recoltă de studii comparative va fi culeasă tot la sfîrşitul secolului trecut în Franţa, sub imboldul şcolii istoric-literare a lui G. Lanson şi slujitorii ei vor purta numele lui F. Baldensperger, J. M. Carré, Paul Hazard, van Tieghem. Ei vor impune nu numai patriei lor, ci istoriei literare de pretutindeni, prestigiul acestei noi discipline, lucrarea lui F. Baldensperger — *Goethe en France* (1904) — devenind, de pildă, o cercetare reprezentativă a literaturii comparate.

Deşi creaţie a ultimelor decenii ale veacului al XIX-lea, originile literaturii comparate se întorc pînă în secolul al XVIII-lea, în epoca luminilor, căreia nu i-a lipsit tendinţa comparării fenomenelor literare, ci numai spiritul diferenţierii istorice, absolut necesar totuşi disciplinei de care vorbim. Primele aluviuni s-au adunat însă în cel de-al treilea deceniu al veacului trecut, cînd personalităţi ca Quinet, Villemain, Ampère au ţinut cursuri de istorie a literaturilor internaţionale, spre jumătatea secolului începînd a fi utilizat şi termenul de „literatură comparată", apărînd atunci şi primele studii cu privire la filiaţiile unor mari scriitori ca Goethe, Byron, Mickiewicz.

Dezvoltarea ştiinţelor istorice caracteristică veacului al XIX-lea a determinat întemeierea şi înflorirea istoriei literare şi o dată cu ea, ca o ramură ce s-a desprins firesc din trunchiul principal, a apărut şi literatura comparată, sub imboldul paralel al filologiei comparate, al folclorului comparat, al germanisticii cu metodă comparată etc. Spre sfîrşitul secolului, au început a se ascuţi şi instrumentele de lucru şi s-au ivit primele bibliografii, ca cea a lui Betz din 1897, adunînd tot mai nume-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 159–167, BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

roase titluri pînă, de pildă, la „Bibliography of comparative literature" din 1950 a lui F. Baldensperger şi W. P. Friedrich. Cîmpul cercetării s-a lărgit astfel mereu, adăugîndu-i-se apoi contribuţia vie a învăţămîntului superior, în cadrul căruia — după 1900 — au început să apară catedre şi conferinţe în Franţa, Elveţia sau Italia. În aceeaşi perioadă, tezele universitare de literatură comparată, ca şi studiile de tot felul, s-au înmulţit în mod sensibil, datorită şi impulsului perpetuu al revistei franceze de literatură comparată.

După o firească fază de stagnare în preajma şi în timpul ultimului război mondial, ca şi în primii ani de după acesta, mişcarea şi-a reluat ritmul după 1950 printr-o însemnată contribuţie americană, căreia i se datoreşte apariţia revistei „Comparative literature" şi a unor studii teoretice şi aplicative valoroase închegate în centre ca Harward, Wisconsin, North Carolina, Dartmouth, la care se adaugă focarele de cercetări engleze din Londra, Cambridge şi Oxford. În aceeaşi epocă, creşte interesul pentru literatura comparată şi în Germania, unde profesorul Kurt Wais, de pildă, devine îndrumător de seamă. Nu lipseşte nici contribuţia îndepărtată, dar eficace, a Japoniei şi a unor ţări mai mici, ca Peru sau Palestina. În ultima vreme literatura comparată atrage tot mai mult atenţia cercetătorilor sovietici, mai ales după 1959, cînd încep a discuta metodologic importanţa şi semnificaţia disciplinei în lumina concepţiei marxist-leniniste, după ce Institutul de literatură universală „M. Gorki", întemeiat în 1932, a determinat apariţia a numeroase lucrări privind literaturile străine. Nici celelalte ţări socialiste ca, de pildă, R. D. Germană, Polonia sau mai ales Ungaria, în care se dezvoltă în jurul academiei şi universităţii din Budapesta un puternic centru de cercetări, nu se află în afara acestei mişcări. În România, interesul pentru literatura comparată se datoreşte înrîuririi şcolii franceze, ale cărei ecouri nu lipsesc nici din revistele noastre ca, de exemplu, din „Însemnări ieşene", unde — în perioada dintre cele două războaie — au apărut articole de prezentare şi comentare a disciplinei ca cele ale prof. N. I. Popa de la Universitatea din Iaşi, ca şi traduceri ale unor studii aparţinînd lui F. Baldensperger sau van Tieghem, scrise special pentru această revistă. Firesc, contribuţia românească s-a accentuat puternic prin studiile de literatură universală şi comparată de mai tîrziu semnate cu numele mult-regretatului acad. Tudor Vianu şi adunate într-un volum masiv de mare circulaţie printre cercetători şi intelectuali în genere, ca şi prin participarea savantului român la congresele internaţionale, la care comunicările sale au fost totdeauna mult apreciate.

Dezvoltarea disciplinei s-a produs, în sfîrşit, cu sprijinul congreselor de literatură comparată din Tübingen în 1950, din Chapel Hill în 1958, din Utrecht în 1961, din Budapesta în 1962, din Friebourg în 1964. S-au discutat aci nu numai probleme şi teme concrete, ci şi fundarea ştiinţifică a literaturii comparate însăşi, domeniul, metodele şi rezultatele obţinute pînă acum, precum şi perspectivele de viitor.

Revistele de literatură comparată, marile monografii ce au apărut pînă astăzi, numeroasele studii răzleţe de mai mici dimensiuni ivite în diferite părţi ale lumii, frecventele discuţii teoretice au descoperit tabloul variat al unei discipline în plină evoluţie, înlăuntrul căreia pot fi distinse — de pe acum — mai multe direcţii, ca, de exemplu, cea franceză de factură istoristă şi relativ-pozitivistă ce evoluează astăzi însă spre o concepţie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

structuralist-estetică, cea italiană de influenţă crociană, cea germană cu tendinţe metafizice, cea americană cu preferinţe accentuat structuraliste, ca şi cea sovietică şi a ţărilor socialiste, care doresc întemeierea cu adevărat ştiinţifică a literaturii comparate pe baze materialist-istorice.

Dezbaterile au devenit, în ultimii ani, extrem de vii, numeroase controverse s-au ivit de pretutindeni, s-a vorbit chiar din această pricină de o „criză" a literaturii comparate, dar — de fapt — dacă un astfel de diagnostic ar fi cu putinţă, ar trebui să ne referim mai degrabă la o „criză de creştere".

După cum se vede, literatura comparată e o disciplină cu un trecut nu prea îndelungat, dar apreciabil şi cu un prezent activ, care nu mai poate fi de nimeni ignorat.

Cultivarea literaturii comparate a devenit obligatorie mai întîi pentru istoria literaturii naţionale însăşi. Fenomenele literare din cadrul fiecărei naţiuni nu pot fi explicate exclusiv prin determinantele lor interne, prin seria verticală a cronologiei lor proprii. Se cere imperios integrarea lor între fenomenele literare ale celorlalte naţiuni cu care întreţin relaţii fireşti. Nimeni nu ne va explica complet opera lui Eminescu fără a-i determina „cultura", adică izvoarele străine, pe lîngă factorii determinanţi interni.

Cultivarea literaturii comparate a devenit apoi necesară şi în vederea lărgirii orizontului ştiinţific şi filozofic în genere, pentru situarea valorilor spirituale ale diferitelor naţiuni într-un tablou universal care să reflecte varietatea aspectelor aceleiaşi umanităţi creatoare. Literatura comparată a fost caracterizată, de aceea, şi cu drept cuvînt, ca o manifestare tipică a umanismului contemporan în luptă împotriva izolării naţionale şi a şovinismului. Karl Marx exprimase, cu peste un veac în urmă, într-un renumit citat, de mai multe ori reluat, această apropiere spirituală între naţiuni : „În locul vechilor izolări locale şi naţionale se dezvoltă schimbul mondial, dependenţa naţiunilor una de alta" şi „din numeroase literaturi naţionale şi locale se creează o literatură universală". Dacă observaţia era valabilă pentru jumătatea veacului trecut, nu este ea şi mai îndreptăţită astăzi, în epoca puternicelor relaţii dintre popoare, în ciuda opreliştilor artificiale ce li se impun uneori?

Puternica tendinţă a istoriei literare actuale în direcţia dezvoltării literaturii comparate, ca şi indiscutabila ei utilitate teoretică şi practică determină necesitatea stabilirii semnificaţiei ei adevărate, a domeniului, problematicii, metodelor şi rezultatelor ei.

★

Termenul de „literatură comparată" datează încă din primele decenii ale secolului trecut şi s-a generalizat către jumătatea lui, fiind utilizat mai întîi de Villemain cu prilejul unui renumit curs prezentat de acesta la Sorbona. El a fost reluat apoi de mai multe ori şi, pînă la urmă, s-a înrădăcinat, răspîndindu-se pretutindeni spre sfîrşitul veacului. Termenii paraleli „literaturi moderne comparate", folosit de J. Texte (1843) sau „istoria comparată a literaturilor", folosit de J. Ampère (1832), deşi în fond mai exacţi, nu s-au putut impune. Uzul ştiinţific a rămas la „literatura comparată", cu toate că expresia ar fi aplicabilă deopotrivă şi istoriei literaturii naţionale, întrucît şi în cuprinsul acesteia se întreprind numeroase comparaţii între scriitorii şi operele aceleiaşi limbi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Menţinînd şi noi termenul consacrat, e mai important să-i determinăm conţinutul în lumina ultimelor discuţii teoretice cu privire la disciplina noastră.

Mai înainte însă, cunoscîndu-i accepţiunea generală, e necesar să răspundem cel puţin principalelor obiecţii ce au ameninţat existenţa literaturii comparate însăşi.

S-a observat astfel, din partea unor reprezentanţi ai istoriei literaturilor naţionale, că studiul comparat constituie un procedeu subînţeles şi că orice cercetător ajunge, vrînd-nevrînd, la el chiar dacă se ocupă de fenomenele unei singure literaturi. O disciplină nouă, ca literatura comparată, nu-şi dovedeşte, prin urmare, utilitatea.

Argumentul ar putea avea o tărie deosebită dacă nu ne-am da uşor seama că scopurile celor două ştiinţe ce se apropie aci sînt vădit diferite. În timp ce într-adevăr istoria literaturii naţionale pune accentul cercetării sale pe reliefarea valorilor originale şi specifice ale literaturii unui popor, literatura comparată caută — dimpotrivă — elementele comune între mai multe literaturi, schiţează punţile ce le leagă, nu văile ce le despart. Pe de altă parte, în mod practic, nu i se poate cere unui istoric al literaturii naţionale să posede echipamentul de lucru al unui comparatist, cunoaşterea adică a numeroase limbi şi literaturi ca şi a metodei de îmbrăţişare sintetică a lor.

O altă obiecţie se referă la faptul că studiind aspectele comune ale fenomenelor literare internaţionale, scapă cercetării tocmai ceea ce constituie specificul, originalitatea unui scriitor sau a unei opere, structura lor diferenţială. În realitate însă orice fenomen literar nu cuprinde numai elemente particulare, singulare, unice, ci numeroase altele comune, fenomene analoge, ceea ce determină imposibilitatea reducerii analizei doar la aspectele specifice. Fără teme şi motive, fără idei şi sentimente, fără genuri şi stiluri comune mai multor opere naţionale şi internaţionale, nu se poate statornici, prin comparare, nici specificul sau originalitatea.

O a treia observaţie scoate în relief tendinţa literaturii comparate de a cerceta, mai cu seamă, conţinutul fenomenelor literare, influenţele exercitate asupra bazei tematico-ideologice a operelor, neglijînd aspectul lor estetic. O astfel de obiecţie se reazimă însă pe o fază mai veche a disciplinei, cuprinzînd şcoala franceză sau germană, care au fost — în mod vădit — depăşite astăzi cînd se tinde, pe un front larg, spre tratarea problemelor de stilistică, literatura comparată devenind — după cum vom arăta mai departe — mai cu seamă o adevărată stilistică comparată.

Se mai obiectează, în sfîrşit, că literatura comparată presupune un cîmp prea vast de cercetări, cunoaşterea prea multor limbi străine, posedarea unei culturi prea multilaterale spre a deveni, cu adevărat, posibilă — argument căruia i se poate răspunde însă uşor o dată ce astăzi atît în ţările socialiste cît şi în occident munca începe a fi organizată în mari colective internaţionale în măsură să biruie dificultăţile pomenite.

Înlăturînd aceste piedici, ne putem apropia acum de obiectul şi domeniul literaturii comparate, aşa cum se impune el astăzi şi cum îl concepem noi.

O caracterizare curentă a şcolii franceze, reluată acum în urmă de profesorul Marius-François Guyard (în manualul său de literatură comparată, ed. 1961), propune ca obiect al literaturii comparate studiul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„relațiilor literaturilor particulare sau naționale", punînd astfel accentul definitiv pe metoda istorico-literară a contactelor dintre literaturi. O bună parte a literaturii comparate se ocupă într-adevăr cu „relațiile dintre literaturi", dar în acest fel nu se epuizează de loc domeniul disciplinei de care ne ocupăm. S-a observat, de mult, că pe lîngă relații internaționale literatura comparată înfățișează și fenomenul amplu al paralelismului dintre curente, școli, genuri, specii literare, scriitori a căror structură analogă e explicabilă prin condițiile economico-sociale asemănătoare. În ultima vreme s-au mai remarcat apoi — și faptul a fost reliefat îndeosebi de comparatistul francez Etiemble — că fenomene literare foarte depărtate în timp și spațiu cuprind structuri analoge, ca, de pildă, preromantismul european de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și cel chinez dinaintea erei noastre.

Termenul de „relații" nu mai acoperă, pentru aceste motive, întreg domeniul literaturii comparate, ceea ce determină necesitatea înlocuirii lui cu un altul mai cuprinzător și acesta poate fi identificat, după părerea noastră, cu cel de „raporturi". Literatura comparată se va ocupa deci cu studiul *raporturilor dintre literaturi*, raporturi cuprinzînd relații istorice sau contacte, dar și paralelisme sau chiar fenomene complet independente unele de altele, deși posedînd structuri analoge.

Dacă aceasta e concepția cea mai cuprinzătoare a domeniului literaturii comparate, atunci putem conchide — cu drept cuvînt — că disciplina, rămînînd dominant istorică, are totuși și un aspect *sistematic*, care nu poate fi neglijat.

În sectorul propriu-zis istoric, avem de studiat — așa cum scurta tradiție a disciplinei ne-o arată — pe cei trei factori care încheagă procesul relațiilor: pe cel emițător, pe cel receptor și pe cel transmițător, pe care nu-i vom mai întîlni în sectorul sistematic.

Care este acum conținutul disciplinei sau care sînt problemele la care se referă metoda comparației fie în cîmpul istoric, fie în cel sistematic?

Vechiul comparatism francez, la care s-a adăugat apoi cel german, a propus — demult — studiul comparat al „temelor, tipurilor sau legendelor", ceea ce s-a numit „Stoffgeschichte". Prin teme se înțeleg situații tipice și generale, subiecte, locuri, obiceiuri etc., prin tipuri: caractere umane specifice, atitudini cristalizate, personaje cu trăsături particulare, prin legende: caractere și situații legate, de pildă, de Faust sau Don Juan etc.

Capitolul de „Stoffgeschichte", care a trezit un viu interes cu prilejul primelor studii comparative, a cunoscut — în ultima vreme — un grafic de vădită coborîre. Tematica a început a fi astăzi neglijată în favoarea interpretării artistice și au apărut numeroase glasuri care o înconjoară cu dispreț. Comparatistul francez, atît de personal și original pe care l-am citat de mai multe ori pînă acum, R. Etiemble găsește însă — cu drept cuvînt — că temele sînt totuși puncte de plecare necesare și că o ignorare a lor nu e recomandabilă. Concepția estetică marxistă apoi, proclamînd primatul conținutului, nu poate subscrie eliminarea studiului comparativ al tematicii, printre altele și pentru motivul că temele reflectă în mod direct realitatea și că alegerea lor însăși, preferința pentru unele sau altele, exprimă o selecție ideologică tipică și semnificativă pentru scriitor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tematicii i se asociază, desigur, în cadrul cuprinsului operei, ideile și sentimentele ce o compun și care au alcătuit totdeauna un material sugerînd vaste comparații între literaturi. Să ne gîndim numai la exemplul tipic al epocii luminilor de la Montesquieu și Voltaire, și pînă la Rousseau și întreg preromantismul european și ne vom da, cu ușurință, seama de înrîuririle ce s-au putut exercita în cîmpul ideilor și sentimentelor deopotrivă.

Conținutul de idei și sentimente se organizează însă, în fond, pînă la urmă în concepția de viață a scriitorului, în ideologia sa care devine miezul însuși al operei. Aci apare optica de clasă și, cu ea, fenomenul fundamental al celor două culturi, metoda comparativă urmînd a se aplica pe direcțiile contradictorii ale literaturii, disciplina devenind — în acest fel — de fapt și o filozofie comparată.

Studiul excesiv și exclusiv al problemelor de conținut, caracteristic mai ales pentru vechea școală comparatistă, exprimă — în mare parte — tendințele istorismului ce au dus, din nefericire, la atitudini indiferente sau potrivnice chiar valorii estetice a fenomenului literar. Într-adevăr, în micul tratat a lui Paul van Tieghem putem citi, cu privire la termenul de „comparat", că acesta trebuie „să fie golit de orice valoare estetică și să primească doar o valoare istorică". În acest fel se compromite însă sensul general al „literaturii comparate" ca cercetare literară, ignorîndu-se adevărul elementar că opera se organizează, în fond, în jurul valorii estetice și că nu are nici un rost să studiem, comparativ sau altfel, scrieri care nu sînt „literare", adică artistice.

A fost necesară, de aceea, o depășire a exceselor istoriste și noul comparatism, îndeosebi cel reprezentat prin Wellek și Warren și căruia i s-a asociat și o parte a celui francez, reprezentat prin Etiemble, s-a îndreptat spre cercetarea comparativă a aspectelor specifice ale artei literare, artă a limbii, a cuvîntului și stilului. Comparația se aplică deci, mai întîi, limbii, raporturilor dintre limbi, influențelor fonetice, morfologice, sintactice etc. dintre limbi. Fenomenul transformării limbilor sub înrîuriri străine e, de altfel, curent și actual întrucît pretutindeni influențele reciproce sînt puternice ca, de pildă, astăzi influența exercitată de limba engleză sau franceză asupra altor limbi. Expresivitatea estetică e ea însăși determinată de acest proces al înrîuririlor lingvistice, ceea ce îndeamnă literatura comparată să se orienteze tot mai atent în această direcție. Se înțelege că ea ajunge astfel în cîmpul stilisticii, către care se îndreaptă astăzi tot mai mulți cercetători din toate țările, ca de pildă francezii Vinay și Barbelet, sovietici ca Alexiev și Jirmunski, cercetători români ca Tudor Vianu. Sfera valorilor expresive cuprinde mai departe și metrica comparată sau prozodia (o ilustrație ne oferă studiile cercetătorului maghiar László Gáldi).

Literatura comparată se poate extinde apoi, mai departe, spre studiul comparat al compoziției, al genurilor și speciilor, spre cercetarea imaginilor, realizînd pînă la urmă o adevărată poetică comparată.

E necesar să observăm aci că, în lumina structuralismului, cercetarea comparată a diferitelor aspecte ale operei nu trebuie să ducă la atomizarea fenomenului literar, la descompunerea și examinarea separată a fragmentelor, ci — dimpotrivă — cu prilejul acestor operații, sîntem îndemnați să nu pierdem din vedere ansamblul, unitatea sintetică a operei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Întrucît şcolile dominante astăzi în literatura comparată par a tinde spre o stilistică fără atenţie pentru valorile de conţinut, pentru tematică, pentru idei şi sentimente, pentru concepţia socială de bază, îi revine comparatismului marxist sarcina de a normaliza lucrurile restabilind cumpăna şi acordînd importanţa ce i se cuvine fiecărui sector în parte, îmbinînd metoda istorică cu cea sistematică.

Consideraţiile de pînă acum cu privire la obiectul literaturii comparate nu pot fi încheiate fără a deschide perspective filozofice disciplinei noastre. Într-adevăr, dacă ne gîndim bine, metoda comparativă, fie că se aplică relaţiilor istorice, fie raporturilor paralele şi analoge, descoperă, pînă la urmă, caracterele cele mai generale şi cele mai tipice ale fenomenelor literare, ale speciilor şi genurilor, ale curentelor şi şcolilor, ale stilurilor etc., cu un cuvînt, pătrund, pe cale ştiinţifică, în esenţa însăşi a acestor fenomene. Se ajunge astfel, dincolo de literatura comparată, la o estetică literară şi apoi chiar la o estetică generală, adică se dobîndeşte orizontul filozofic pe care-l sugerează orice ştiinţă şi disciplină particulară, ceea ce confirmă încă o dată utilitatea literaturii comparate şi perspectivele ei de dezvoltare.

Orientarea filozofică de mai sus purcede dinlăuntrul literaturii comparate şi se menţine, firesc, în cuprinsul ei. Trebuie însă să adăugăm că, de la un timp, se tinde spre extinderea domeniului comparaţiei dincolo de sfera literară propriu-zisă, spre celelalte arte, spre ştiinţele sociale în genere, aşa cum preconizează de pildă H. H. Remak şi cum o doreşte şi şcoala de la Budapesta, în cadrul căreia acad. Istvan Söter practică o „metodă comparativă complexă", cuprinzînd — cel puţin — toate manifestările artistice. Socotim însă că o astfel de extindere e cu totul excesivă şi că ea depăşeşte obligaţiile literaturii comparate propriu-zise, devenind un fel de filozofie generală a culturii sau o istorie a stilurilor culturale, întreprindere prea pretenţioasă spre a putea fi curînd realizată.

O altă problemă, privind tot aspectul extensiunii obiectului — dar de data aceasta în sens istoric şi geografic — e cea referitoare la cîmpul aplicativ al comparaţiei. Vechea şcoală franceză şi-a rezumat cercetările, destul de complexe de altfel, la sfera occidentală a Europei şi s-a îndreptat cel mult şi asupra Americii. Comparatismul marxist a ridicat, cu drept cuvînt, de pildă prin cercetătorul sovietic N. I. Conrad, încă din 1959, obiecţia că studiile occidentale s-au referit numai la Europa de vest şi la secolele al XVII-lea pînă la al XX-lea, ignorînd Europa orientală, ca şi întreg orientul apropiat sau îndepărtat, atît de valoros totuşi. Mai tîrziu însă cercetătorii occidentali ca, de exemplu, Etiemble, au cerut imperios lărgirea studiilor comparatiste în toate direcţiile spaţiului şi pe toate treptele timpului. A fost combătut deci europocentrismul şi, în felul acesta, s-au deschis noi şi largi orizonturi pe seama literaturii comparate pe care, desigur, nu le va putea domina decît — aşa cum mai observam — o vastă muncă temeinic organizată în mod colectiv, prin contribuţia cercetătorilor de pretutindeni.

Constatînd asemănări şi deosebiri între diferitele aspecte ale conţinutului şi formei operelor literare, internaţionale, disciplina literaturii comparate a trebuit să caute — în mod firesc — şi explicaţiile faptului. Printre acestea s-a bucurat de o susţinută atenţie, am spune chiar de o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exagerată atenție, influențele ce s-au exercitat în diferite domenii, influențe globale sau parțiale, localizate precis în timp și spațiu, referindu-se — deopotrivă — la valorile de conținut sau la cele expresive.

Nu vom ridica aici decît problema fundamentală a influențelor, așa cum trebuie privită astăzi în lumina materialismului istoric.

Vechiul comparatism burghez prezenta pe larg, din punctul de vedere al emițătorului îndeosebi, numeroase tipuri de influențe pe numeroase domenii, insistînd mai mult asupra descrierii lor decît asupra explicațiilor necesare. Cînd acestea din urmă se produceau totuși, ele se reduceau în genere la factori psihologici sau literari propriu-ziși. Paul van Tieghem, de pildă, socotea că scriitorii nu imită decît ceea ce au deja în germene, în stare latentă, ca sentimente inconștiente sau subconștiente. Se admiteau și oarecari influențe ale mediului social, dar în mod cu totul vag și general. Determinantele principale rămîneau textele înseși situate cronologic, care erau concepute exercitînd o influență aproape mecanică, o simplă înrîurire intelectuală a unui fenomen străin. Vechea literatură comparată reducea, de multe ori, scrierile naționale la o rețea de înrîuriri străine, anulîndu-le, în bună parte, originalitatea. Împotriva unei astfel de concepții s-a opus, cu drept cuvînt, comparatismul marxist, care a îndreptat aproape întreaga cercetare spre factorul receptiv de influențe, în sensul că l-a transformat într-un agent viu, cu putere selectivă, bazat pe structura socială a mediului, în fond pe cea de clasă și prin urmare pe realitatea celor două culturi. Influența a încetat astfel să ne mai apară ca un proces întîmplător și tiranic, ci, dimpotrivă, a devenit unul necesar și receptiv, rezemat pe capacitatea asimilatoare a factorului care suportă înrîurirea.

Concepția după care ar exista două moduri de influență, una nivelatoare și imitativă și o alta stimulatoare și creatoare, una uniformizatoare și alta catalitică, așa cum le vedea Lucian Blaga — privește fenomenul din punctul de vedere al factorului emițător. Istoria literară nu înregistrează însă ca agenți ai progresului decît factorii stimulatori și care incită la precipitarea latențelor originale ale scriitorilor. Clasificarea globală a influențelor, în sensul că unele, de pildă cea franceză la noi, ar fi numai nivelatoare și altele, ca — de exemplu — cea germană, ar fi catalitică — nu se poate susține cu argumente istorice, întrucît, în fond, ambele ne întîmpină din cuprinsul fiecărei literaturi străine.

Comparatismul burghez a tins să desprindă fenomenele literare comparabile, în cadrul influențelor, de baza lor istoric-națională, înclinînd sau situîndu-se direct pe un plan vădit cosmopolit. Van Tieghem însuși, deși acordă la sfîrșitul tratatului său importanța cuvenită factorului național, nu ezită să considere ca „un excelent principiu de a nu da, în mod sistematic, nici o atenție legăturilor naționale" (*op. cit.*, edit. a IV-a, p. 199). De asemenea, autorul subliniază pe larg sprijinul pe care diferitele forme ale cosmopolitismului — cele ale evului mediu, cele ale Renașterii, ale luminismului sau romantismului — l-au acordat constituirii literaturii comparate. Guyard, la rîndu-i, studiază în capitolul III al manualului său, în mod accentuat, „agenții cosmopolitismului literar". Școala americană, apoi, se mișcă și ea într-o atmosferă analogă, tinzînd spre o „literatură supranațională", care nu poate fi decît o expresie a cosmopolitismului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E meritul concepţiei realiste a marxismului de a fi precizat conţinutul concret al conceptului de literatură comparată, în afară de orice concepţie cosmopolită.

Literaturii comparate îi revin, alături de literatura universală, misiuni de seamă, cu două obiective fundamentale: redactarea unui tablou general al raporturilor internaţionale dintre literaturi, ca expresie a unor concepţii umaniste de larg orizont istoric, închegînd o imagine unitară a spiritului creator în domeniul artei literare şi, concomitent, statornicirea prin comparaţie — ca metodă esenţială — a originalităţii fiecărei literaturi în parte.

Se înţelege că aplicarea literaturii comparate la literatura română ne afectează în gradul cel mai înalt şi e datoria comparatiştilor români să purceadă şi pe această cale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ASUPRA STRUCTURALISMULUI ÎN CRITICA ŞI ISTORIA LITERARĂ [1]

PAUL CORNEA

I

Structuralismul constituie astăzi, fără îndoială, o direcţie a cercetării contemporane în domeniul ştiinţelor umane care se bucură de un răsunet considerabil. În articolul de faţă nu ne propunem nici să-i dezvăluim rădăcinile, nici să-i analizăm legitimitatea, cu atît mai puţin să-i urmărim aplicarea în diverse domenii. De altfel, vastitatea teritoriului pe care-l îmbrăţişează e atît de mare, mergînd de la psihologie (gestaltism, Merlau-Ponty) pînă la antropologie (Cl. Lévi-Strauss), de la lingvistică (L. Hjelmslev, R. Jakobson) la folcloristică (Vl. Propp), de la critica literară (Roland Barthes) la sociologie (L. Goldmann), pe de altă parte „variantele" teoriei sînt atît de contradictorii încît găsirea unui numitor comun e problematică, iar obligaţia specialistului onest e să se limiteze. În cele ce urmează, ne vom mărgini la unele probleme privind interpretarea structuralistă a literaturii, cu referire specială la teoria recentă a sociologului francez Lucien Goldmann. În ciuda laturilor discutabile, ea ne interesează mai ales prin efortul de a se înscrie în perimetrul gîndirii marxiste.

Cîteva precizări prealabile sînt însă necesare. În primul rînd, nu toţi cei care utilizează termenul de „structură" sînt structuralişti, în înţelesul apartenenţei la o „şcoală", cu o doctrină bine precizată. În al doilea rînd, ideea de a considera obiectele sub prisma structurii, deci a întregului, şi nu a părţilor constitutive, are o lungă istorie. Ea coboară în timp pînă în antichitate şi a fost întrevăzută sau sugerată de mulţi gînditori, de la Aristot pînă la Hegel. Nouă e doar folosirea sistematică a conceptului şi studierea consecventă a implicaţiilor lui. În fine, neglijînd problemele de detaliu care-i separă pe cercetători, trebuie să ne oprim la o definiţie, fie chiar aproximativă, a termenului. În accepţia curentă, se înţelege prin structură o totalitate de elemente, posedînd inteligibilitate şi o autonomie relativă, în care părţile sînt interdependente şi funcţional legate de ansamblu. Structura ni se relevă ca o unitate indecompozabilă în momentul percepţiei sau al reprezentării : o intuim nemijlocit, fără a mai avea nevoie să trecem prin stadiul analizei sau al sintezei. Din ea

[1] Partea a doua a acestui articol a fost prezentată sub formă de comunicare la sesiunea generală ştiinţifică a Academiei Republicii Socialiste România (21 — 24 septembrie 1966).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2 P. 169—170. BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu putem extrage fragmente fără a modifica întregul şi, invers, nu putem modifica întregul fără a nu afecta relaţiile reciproce ale părţilor. Structura este deci modalitatea organizării interne a obiectului, care imprimă ansamblului unitatea şi atribuie părţilor o valoare semnificativă. E ceea ce ne permite să recunoaştem o melodie chiar atunci cînd e transpusă în altă tonalitate şi să identificăm într-o poză de album „originalul", deşi n-am văzut niciodată personajul „model" în atitudinea pe care i-a impus-o fotograful. Precizăm că aceste exemple nu sînt riguroase ; rolul lor e de a facilita înţelegerea şi de a ne apropia de materia artei. Mai exact, de literatură, domeniu care ne oferă cazuri privilegiate de structuri.

A devenit banal astăzi să se vorbească de „universul" romanului sau al poemului. Nu numai criticul specializat, dar şi cititorul simplu percepe opera ca un ansamblu coerent, ca o organizare unitară a particularităţilor de fond şi formă, ca un sistem guvernat de legi proprii, de tipul organic şi nu mecanic. Tocmai de aceea conştiinţa estetică a timpului nostru repudiază analizele scolastice, care rup conţinutul de formă şi dezmembrează imaginea în idee şi expresie, după analogia sîmbure-înveliş. De peste tot se aud voci cerînd tratarea operei literare şi a componentelor ei pe baza unităţii indisolubile dintre fond şi formă. Dar se pare că e mai uşor de zis decît de făcut. Practica de a enumera ideile unui text şi de a inventaria apoi în paralel figurile de stil care-l „ilustrează" apare multora deplorabilă. Cum e însă posibil să depăşim această atitudine rudimentară în faţa operei literare, în aşa fel încît să ajungem la o viziune globală şi comprehensivă a esenţei ei, fără a cădea în impresionism — iată ce e mai puţin limpede şi, în orice caz, mai discutabil. Structuralismul încearcă să dea un răspuns acestei probleme. El îşi propune să elaboreze o metodă ştiinţifică de abordare a operelor literare, privite ca structuri, şi să le studieze în plenitudinea lor funcţională.

Un fapt izbitor e că o serie de critici şi istorici literari îi utilizează parţial procedeele, fără o conştiinţă explicită a adeziunii la un crez determinat. Lucrul acesta e posibil datorită elaborării insuficiente a teoriei, dar şi acelei rupturi, tradiţionale aproape, între cercetătorii „ştiinţifici" ai literaturii, de obicei universitari, şi „practicienii", de obicei jurnalişti, preocupaţi de analiza empirică a operelor şi suspectaţi de cei dintîi de arbitrar şi înclinare speculativă. De fapt, una dintre erorile cele mai dăunătoare ale structuraliştilor-teoreticieni e că acordă prea puţină atenţie studiului concret al literaturii, desfăşurat de critici, că nu depun eforturi de a le explora şi sintetiza rezultatele. Totuşi, uneori, prin simplă intuiţie, cîteodată — în cazuri mai rare — prin fericita împerechere a sensibilităţii şi pătrunderii analitice cu erudiţia filologică, se întîmplă ca istoricii literari şi criticii să ofere adevărate exemple de analiză „structurală", cam aşa cum făcea Mr. Jourdain proză — fără să ştie.

E oare Leo Spitzer un structuralist? Ar fi greu de spus. Cu toate acestea, subtilele sale interpretări literare sînt adesea mai edificatoare pentru „spiritul" structuralismului decît multe dintre consideraţiile abstracte ale doctrinarilor. După cum se ştie, Spitzer preconizează drept punct de plecare al exegezei critice opera însăşi, şi nu un punct de vedere aprioric, exterior acesteia. Critica trebuie să rămînă imanentă şi să procedeze, într-o primă etapă cel puţin, ca şi cum n-ar mai exista nimic în afara textului. Ipoteza e că spiritul autorului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

constituie un fel de „sistem solar", în orbita căruia se mişcă, asemenea sateliţilor, limbajul, intriga, personajele şi toate celelalte componente ale literaturii. Acest principiu de coeziune internă formează „etymon"-ul operei, numitorul comun al tuturor laturilor ei, temeiul care le motivează şi le explică. Alcătuind un întreg bazat pe o sudură funcţională deplină, se înţelege că opera ni se poate dezvălui în esenţa ei, din orice punct. Condiţia e doar de a repera un detaliu judicios, în adevăr semnificativ. E tocmai ceea ce face Spitzer: pornind de la o banală deviere lingvistică de la uzul normal, el ajunge, din aproape în aproape, la o caracterizare exemplară a specificului autorului studiat, şi de-aci, prin recurenţe succesive, la încadrări stilistice naţionale şi de epocă istorică. Astfel, pe baza a două texte ocazionale ale lui Voltaire: epistola XXXIII şi un bilet către Mme. Necker, şi a ipostazierii unui amănunt, care ar putea trece lesne neobservat, criticul ajunge la o seducătoare aproximaţie a personalităţii literare a marelui luminist. Trăsăturile lui definitorii ar fi: flexibilitate şi conciziune sofisticată, rapidă trecere de la distanţă la intimitate, fuziunea limbii scrise şi vorbite, a expresiei emotive şi a duratei. Spre deosebire de Pascal, „Voltaire se serveşte de stil nu ca să-l conducă persuasiv pe om la Dumnezeu, ci ca să compenseze solitudinea interioară a omului fără Dumnezeu, dîndu-i cel puţin sensul triumfului său spiritual. Nu se serveşte de stil ca de un instrument de revelare a noii profunzimi a gîndirii problematice: Voltaire ne transportă în stratosfera minţii, la o înălţime care dizolvă problematica... „Timpul" lui Voltaire este rapiditatea, dimensiunea sa — înălţimea, legea sa — libertatea gravităţii. El înalţă intelectul omului nu la paradis, ci la cer"[2].

Nu ne vor reţine obiecţiile care se pot aduce metodei lui Spitzer, cunoscută şi sub denumirea *Motif und Wort*: că raporturile instituite între materialul lingvistic şi psihologie (sau ideologie) pleacă de la o supoziţie pe care încercăm s-o verificăm în limbă (deci siluind oarecum faptele) sau că e nesigură corespondenţa directă între anumite procedee de stil „şi o stare determinată de suflet". (Oare „stilul" nu poate fi obţinut, într-o serie de cazuri, prin asumarea deliberată a unei convenţii?) Urmărim aici doar să schiţăm principial modalitatea unui „structuralism" neafişat ca atare şi eretic, către care o mare personalitate critică poate fi condus prin propria-i experienţă de lectură şi interpretare a operelor (fără a mai vorbi de determinările generale ale epocii, de caracterul dezvoltării ştiinţelor în etapa contemporană etc.). De altfel, iată şi un text recent în care, în legătură cu o carte a lui R. A. Sayce (*Style in French Prose; a Method of Analysis*), Spitzer se explică în termeni concişi asupra metodei sale de lucru: „În loc de a dispersa caracteristicile unui autor în diverse capitole, ne-am străduit să grupăm ceea ce am aflat în jurul unei observaţii ipotetice centrale, aceea pe care ne-a sugerat-o o singură frază a lui Bossuet, citată de d. Sayce: legătura între o anume formă lingvistică (cursa frazei spre neant) şi conţinutul baroc („desengaño"). Nu e vorba, bineînţeles, decît de un aspect, unul singur, al stilului lui Bossuet. Dar acest aspect e important dacă-l regăsim pretutindeni şi dacă structurează (în fr. „informe") gîndirea şi stilul"[3].

[2] Leo Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, p. 322.

[3] Hatzfeld H., Le Hir Yves, *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane (1955—1960)*, Paris, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aproape de conceptele şi procedeele structuraliştilor se situează şi Helmut Hatzfeld. El susţine că forma vizibilă a unei opere e o parte integrantă a formei psihologice interioare, aceasta din urmă reprezentînd „atitudinea" unui text (după expresia lui Wolfgang Kayser) şi hotărînd valoarea estetică a formei exterioare. Distribuţia şi constelarea elementelor stilului, deci relaţiile definitorii pentru structura unui text, constituie o expresie a „atitudinii" menţionate. „Forma interioară concepută în acest sens e aşadar principiul care dispune toate elementele „exterioare", legîndu-le mai mult sau mai puţin intim între ele, ca şi de unitatea centrală"[4]. Iar analiza literară, în înţelesul francez de „explication de texte", devine descoperirea detaliilor stilistice importante şi unice, care emană dintr-un motiv central şi contribuie la înţelegerea unităţii artistice a operei.

Americanul B. Weinberg consideră că istoria literară reprezintă doar „momentul precritic", un fel de prolegomenă sau de propedeutică a analizei formale, ea nefiind în măsură să emită judecăţi de valoare, deoarece nu dispune de criterii estetice. Forma ar fi „o totalitate de părţi organizate după o ordine proprie operei însăşi; cele două noţiuni, de ordine şi de totalitate, sînt inseparabile în orice concepţie a formei literare. Forma e în acelaşi timp un principiu de unitate şi un principiu de ordine, care explică nu numai prezenţa şi de ce-ul fiecărui element, ci şi locul său, determinînd importanţa relativă a fiecărui element şi ierarhia tuturora"[5]. Reprezentînd sensul însuşi al actului critic, analiza formală are totuşi nevoie de o pregătire a terenului: numai prin plasarea operei în atmosfera intelectuală a epocii în care a fost creată, lectorul poate deveni „contemporan" cu autorul şi deci capabil să-l înţeleagă şi să-l guste. Relegînd în felul acesta istoria literară într-o poziţie subalternă, de etapă „precritică", Weinberg procedează de fapt eclectic, încercînd să nu elimine cu desvîrşire din competiţie factorii extrinseci operei: ambianţa literară a momentului, starea de spirit, convenţiile de gen etc., deşi reiese clar că rolul lor e extra-estetic. Structuraliştii ortodocşi nu acceptă însă nici o concesie. Ei au ca trăsătură comună refuzul istoriei. Ridicîndu-se împotriva pozitivismului şi a tuturor tentativelor de explicaţie genetică, ei îşi asumă sarcina de a studia exclusiv relaţiile funcţionale din interiorul operei, substituind o dată pentru totdeauna întrebării: pentru ce? întrebarea: cum? Chiar şi termenii sincronie-diacronie (care, după Barthes, alături de perechea semnificant-semnificat definesc modul „veritabil" de gîndire structuralist) sînt luaţi într-un înţeles care depăşeşte accepţia saussureiană, tinzînd la revizuirea noţiunii de istorie. Prin sincronie se acreditează o anumită „imobilizare" a timpului iar prin diacronie se urmăreşte reprezentarea procesului istoric „ca o pură succesiune de forme"[6].

Absolutizarea structurii, ca entitate autonomă şi intemporală, se traduce în unele cazuri prin adoptarea poziţiilor fenomenologice. Astfel, Georg Lukacs, în opera sa din tinereţe, *Die Seele und die Formen* (Berlin, 1911), vorbeşte de tragedie, romantism, eseu etc. ca de nişte structuri ideale, anistorice, exprimînd diverse tipuri de relaţie între sufletul omenesc

[4] Helmut Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français*, München, 1957, p. 8.

[5] Bernhard Weinberg (Chicago) în *Stil- und Formprobleme in der Literatur, Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen*, Heidelberg, 1959, p. 78.

[6] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și absolut. Pentru fiecare „formă" (structură) se încearcă o descriere exhaustivă, cu scopul de a-i pune în lumină particularitățile esențiale, însă ca și cum lumea ar fi pusă în paranteză și natura tragediei sau a romantismului n-ar avea nici o legătură cu determinările concrete ale istoriei. Un caz și mai extrem e al școlii formaliste ruse din deceniul al treilea (Tomașevski, Șklovski, Eichenbaum, Jakobson), care teoretizează studiul „literarității literaturii". Formaliștii ruși nu tăgăduiesc *în principiu* dependența „seriei literare", dar preconizează *întîi* (și de fapt lucrările lor nu depășesc acest stadiu inițial) degajarea legilor structurale, care fac din fiecare serie un ansamblu coerent. Pentru ei, conținutul e un aspect al formei, căci realitatea se manifestă în operă ca „subiect", prin urmare e deja „construită", pusă în formă, anexată de o formă. Un roman e un sistem de funcții literare și trebuie studiat în mod autonom; orice paralelism instituit între un element izolat al acestui sistem și cutare aspect corespunzător al realității extra-literare e iluzoriu, nereprezentînd altceva decît un alibi al scriitorului, care-și disimulează caracterul estetic al actului său de creație; esența artei se reduce astfel la procedeu.

Fără a intra în dezbaterea critică detaliată a acestor poziții — lucru care depășește obiectul articolului de față — trebuie să subliniem totuși că în problema atitudinii față de istorie stă, după noi, latura cea mai vulnerabilă a structuralismului. Atîta vreme cît studiul operei literare se reduce la o simplă analiză „imanentă", fără a privi dincolo de gard, spre „contextul" social și intelectual, spre tradiția de cultură în care opera respectivă se naște și spre publicul căreia se adresează, nu se pot obține decît rezultate nesemnificative, uneori de-a dreptul eronate. Căci fiecare scriitor „face" literatură cu elemente pe care le împrumută societății: își toarnă inspirația în anume tipare moștenite sau reclamate de prezent, folosește limbajul epocii și lucrează la temperatura ei de sensibilitate. Natura însăși a „procedeelor" utilizate atîrnă de mediu, ca și direcția, nu numai tematică, dar și propriu-zis estetică, a actului de creație.

Materialismul dialectic, care, după cum se știe, susține existența conexiunii universale, operează curent cu termenii de „sistem" și „interacțiune". Dar a admite caracterul de sistem al unui fenomen oarecare al realității, înseamnă implicit că, *pe o anumită treaptă a cercetării*, sîntem obligați să-i luăm în considerare legăturile cu alte sisteme, pe care le integrează sau cărora le e subordonat. Căci nu există nici un obiect — și literatura nu face excepție — a cărui esență să nu fie influențată de interdependența cu toate celelalte. „Pentru a cunoaște într-adevăr un obiect, spunea Lenin, trebuie să cuprindem, să studiem toate laturile sale, toate legăturile și „mijlocirile"... Cerința multilateralității ne ferește de greșeli și de anchilozare"[7]. Și tot Lenin arăta că „procesul cunoașterii se dezvoltă de la o formă de legătură și de interdependență la alta, mai profundă, mai generală"[8].

Transformînd critica într-o investigație intemporală a unui microcosm autonom, o izolăm de disciplinele vecine (psihologie, sociologie, antropologie etc.) și o rupem de viață. Or, literatura presupune forme și structuri, dar ea este în același timp viziune despre lume și conștiință existențială. O critică r[illegible] criteriile interne de coerență ale ansam-

[7] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 32, București, 1956, p. 78–79.
[8] Idem, *ibidem*, vol. 38, București, 1959, p. 216.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

blului, care ignorează relaţiile operei cu tipul de umanitate pe care-l exprimă (prin analogie, negaţie sau compensare), sterilizează arta şi tinde să se constituie într-o nouă retorică.

Un alt punct discutabil priveşte posibilitatea „modelării". Pentru structuralişti opera nu e ilustrarea lui „eu vorbesc", ci expresia lui „se vorbeşte", „eul" nu mai e „autorul", ci doar „locul cuvîntului". Tendinţa e de a construi un *model* (Barthes zice „simulacru") care să evidenţieze funcţionarea structurii, îndepărtînd orice apriorism subiectiv. „Structuralismul — spune Lévi-Strauss — extrage faptele din experienţă şi le transportă în laborator. Aici, se străduieşte să le reprezinte sub formă de modele, luînd totdeauna în consideraţie nu termenii, ci relaţiile între termeni". În ultimă instanţă „modelele" ar trebui să rezide într-o combinaţie de figuri şi semne operatorii, un fel de algebră, care să permită deplina desprindere a semnificaţiilor. Se pune însă întrebarea : oare o operă literară e epuizată în mod univoc de fiinţa sa lingvistică, iar semnificaţia ei se reduce la funcţionarea sistemului? E oare posibil de a construi „modele" în literatură, unde nu avem de-a face cu tipuri de vorbire şi forme gramaticalizate, ci cu unicate ireductibile şi un coeficient de ambiguitate indeterminabil?[9]

În fine, cel puţin pînă în prezent, structuralştii au obţinut rezultate remarcabile în lingvistică şi antropologie, dar n-au elaborat încă principiile analizei operei literare. Un Vladimir Propp a reuşit — ce-i drept — să dea o subtilă cercetare morfologică a epicei populare însă făcînd abstracţie de criteriul estetic şi profitînd de faptul că în folclor numărul funcţiunilor îndeplinite de personaje e uimitor de mic în raport cu numărul de personaje, că deci situaţiile se repetă, eroii purtînd alte nume[10]. Aplicarea propriu-zisă a structuralismului la opera literară e însă dezamăgitoare. Cînd citim o exegeză ca aceea a lui Lévi-Strauss şi R. Jakobson asupra sonetului lui Baudelaire, *Les chats*, sîntem îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă valoarea ei stă în meritul intrinsec al metodei sau în subtilitatea şi talentul autorilor? În genere, structuralştii se mărginesc la analize „microscopice" (de obicei poezii) şi teoretizează mult despre cum *ar trebui făcut* dar dau puţine *exemple de cum se face*. Lucrul acesta se observă chiar la Barthes, agresiv şi radical în discuţiile de metodologie, dar precar în analizele practice.

Sesizînd tocmai această unilateralitate a diverselor teorii structuraliste, care se refugiază într-o analiză pur morfologică, o serie de cercetători manifestă, în vremea din urmă, tendinţa, fie sub influenţa marxismului, fie sub imperiul unei experienţe practice nemijlocite, de a încadra metodologia structuralistă într-o perspectivă dialectică. Pe linia aceasta se situează cîteva din lucrările eminentului antropolog francez Cl. Lévi-Strauss.

La noi, poate fi citată valoroasa carte a Tatianei Slama-Cazacu, *Limbaj şi context* (Bucureşti, 1959), solid informată şi bogată în sugestii. Aceluiaşi domeniu de preocupări îi aparţine şi opera sociologului Lucien Goldmann, de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

---

[9] Cu referire la posibilitatea „formalizării" operei literare e în curs o discuţie în presa de specialitate sovietică. Un punct de vedere „optimist" a exprimat I. Rezvin, *О целях структурного изучения художественного творчества*, „Вопросы литературы", 1965, nr. 6. „Sceptic", se manifestă V. Kojinov, *Возможна ли структурная поэтика?* ibidem.

[10] Cl. Lévi-Strauss, *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, „Cahiers de l'Institut de science économiqué appliquée", seria M., nr. 7, martie 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II

Într-o serie de studii şi în trei cărţi[11], care au stîrnit vîlvă deşi n-au avut darul să convingă pe toată lumea, Goldmann a propus temeiurile unei metode de interpretare a literaturii, fondată pe teoria structurilor, dar amendată prin utilizarea dialecticii marxiste. El şi-a denumit metoda „structuralism genetic", ceea ce constituie o aproximare a genului proxim mai puţin a diferenţei specifice. Căci — după cum observa, de altfel, şi autorul noii teorii — o critică bazată pe materialismul istoric e tot un structuralism genetic, ca şi una bazată pe psihanaliză, de vreme ce ambele vor să insereze operele literare fie în structuri colective, fie în structura individuală a unei biografii.

Înainte de a trece la examenul concepţiilor omului de ştiinţă francez, ţinem să precizăm că în stadiul actual ele nu dau răspuns la toate problemele şi că prezintă destule puncte labile. Dar interesează mai puţin faptul că nu ni se oferă soluţii, cît acela că ni se sugerează ipoteze ingenioase. E cert că în dezbaterea, acum la ordinea zilei, între partizanii celor două mari curente din istoria literară, caracterizate de Wellek şi Warren în cunoscuta *Theory of Literature*, drept „extrinsece" (privind geneza operelor) şi „intrinsece" (privind analiza structurii lor lăuntrice), noua teorie aduce o contribuţie preţioasă (şi cu cît mai preţioasă, cu atît mai discutabilă !). Ea încearcă, în adevăr, să găsească o sinteză între cele două direcţii, să fructifice achiziţiile recente ale stilisticii şi structuralismului în cadrul general al metodologiei marxiste. O asemenea încercare temerară merită atenţie, chiar dacă, din anume puncte de vedere, e insuficientă şi chiar dacă nu ne stîmpără foamea de certitudine.

Goldmann porneşte de la constatarea că orice comportare omenească e o încercare de a da un răspuns *semnificativ* unei situaţii concrete, scopul fiind de a se ajunge la un echilibru între subiect şi lumea înconjurătoare. Echilibrul acesta e însă precar şi provizoriu, deoarece punerea în acord a structurii mentale a subiectului cu mediul ambiant creează premisele transformării mediului. Însă transformarea face vechiul echilibru ineficient şi naşte tendinţa stabilirii unei noi concordanţe, care, la rîndu-i, va fi depăşită.

Faptele umane se prezintă deci ca procese bivalente : pe de o parte, *destructurarea* elementelor aparţinînd vechilor structuri ; pe de altă parte, *structurarea* de totalităţi noi, apte să producă stări de echilibru provizoriu între exigenţele schimbate ale oamenilor şi realitatea înconjurătoare.

Dar operele literare, artistice sau filozofice au statutul oricăror fapte omeneşti. Ele sînt totalităţi dotate cu sens, elaborate pe baza unor relaţii funcţionale, în care părţile şi ansamblul se condiţionează reciproc. A studia o operă de creaţie însemnează a-i înţelege mecanismul şi a-i lămuri geneza. Trebuie deci săvîrşite două operaţii, în fapt deosebite, în realitate aspecte ale aceluiaşi proces unitar : *comprehensiunea*, constînd în descrierea legăturilor esenţiale, a căror devenire formează structura, şi *explicarea*, constînd în inserţia structurii pe care o cercetăm în alte

[11] Lucien Goldmann, *Sciences humaines et philosophiques* (P. U. F., 1952) ; *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (N. R. F., 1955), *Sociologie du roman* (Gallimard), 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

structuri mai vaste, supraordonate. Luînd ca exemplu teatrul istoric al lui Delavrancea, momentul comprehensiunii l-ar reprezenta analiza principalelor elemente constitutive şi a relaţiei lor reciproce, semnificative, în schimb, explicarea ar rezida în înglobarea celor trei piese, *Apus de soare*, *Viforul* şi *Luceafărul*, în structura mai amplă a întregii opere, apoi a acesteia în structura şi mai complexă a biografiei ş.a.m.d. A explica înseamnă deci a include lucrarea studiată în descripţia unui proces de structurare dinamică, alcătuit din trepte tot mai cuprinzătoare.

Problema practică a cercetătorului e de a şti care sînt structurile care integrează în mod organic opera literară. Răspunsul clasic în această privinţă, acela la care se opresc empiriştii şi adepţii psihanalizei, e că autorul fiind veritabilul „subiect" al creaţiei, opera trebuie raportată la el, la biografia şi psihologia sa. Dar — şi aici sîntem de acord cu Goldmann — niciodată noi nu putem năzui să cunoaştem exhaustiv viaţa unui scriitor, dispoziţiile lui sufleteşti, relaţiile lui curente cu mediul social. Oricîtă erudiţie şi rigoare s-ar depune în asemenea cercetări, e imposibil să formulăm legătura cauzală strictă dintre individul creator şi operă. Totdeauna vor rămîne episoade, motive sau expresii care vor părea accidentale, din pricina lipsei unor verigi faptice. Mai mult decît atît, adăugăm noi. O anumită indeterminare e inerentă, dat fiindcă un act de creaţie nu e legat de cauza sa printr-un raport de necesitate, ci printr-unul de posibilitate. Rezultă, aşadar, că biografia, deşi lămureşte numeroase puncte de detaliu, nu e capabilă să integreze deplin conţinutul şi forma operei literare. Trebuie să recurgem la o altă structură globală, a cărei influenţă să fie determinantă şi a cărei alcătuire să poată fi mai complet pusă în lumină. Aceasta e conştiinţa colectivă a unei grupări sociale determinate.

La prima privire, lucru pare paradoxal. Raporturile dintre grupul social şi operă nu sînt oare cu mult mai greu de degajat decît acelea dintre scriitor şi operă? Nu — răspunde cercetătorul francez. Complexitatea psihologică a indivizilor atîrnă tocmai de faptul că ei aparţin în acelaşi timp unor grupări sociale diferite (familie, profesie, generaţie, naţiune, clasă etc.) şi că fiecare dintre acestea acţionează asupra conştiinţei lor, contribuind astfel la naşterea unei structuri personale extrem de eterogene, în aparenţă imposibil de redus la un numitor comun. În schimb, pe măsură ce studiem un număr suficient de mare de indivizi dintr-un acelaşi „grup", elementele psihologice rezultînd din apartenenţa simultană la „celelalte" se anulează reciproc. Astfel, cu cît gradul de generalitate este mai mare, cu atît ne vom găsi în faţa unor structuri mai simple şi mai coerente. Un exemplu elementar, menit doar să sugereze fenomenul, ar fi următorul: e cu neputinţă să pronosticăm dacă Ion, Mihai sau Petre se vor căsători, vor fi admişi în universitate sau vor muri în anul care urmează. Totuşi se poate prevedea, cu o infimă marjă de eroare, cîte căsătorii, cîte promovări la examenul de admitere şi cîte decese vor avea loc în ţara noastră, în cursul anului 1967.

Asupra naturii raporturilor dintre grupul social şi scriitor, teoria structuralismului genetic aduce un punct de vedere realmente nou, căci, la drept vorbind, tezele expuse pînă acum nu constituie decît o explicitare, în limbaj modern, a poziţiei marxiste clasice. De obicei, cercetătorii marxişti, ca şi cei nemarxişti, din şcoala istorico-literară a lui Lanson sau a sociologiei culturii lui Weber şi Mannheim, postulau că legă-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

turile dintre opera de creaţie şi colectivitate se instituie pe planul *conţinutului*. Societatea se reflectă în literatură, iar cîtimea şi modalitatea acestei reflectări se poate evalua prin analiza subiectului, a personajelor, a ideilor etc. Dar, după Goldmann, un scriitor reproduce numai aspectul empiric imediat al realităţii care-l înconjoară şi nu preia niciodată în mod sistematic şi în totalitate elementele de conţinut ale conştiinţei colective. De unde concluzia că studiul orientat spre depistarea corespondenţelor de conţinut scapă totalmente din vedere unitatea operei şi caracterul ei specific literar. Pe de altă parte, e simptomatic faptul că oglindirea aspectului imediat al realităţii sociale şi al conştiinţei colective e cu atît mai frecventă cu cît scriitorul dispune de mai puţină forţă creatoare şi se mulţumeşte să transcrie, nu să transpună. Tocmai de aceea istoriografia literară preocupată de elucidarea paralelismelor de conţinut are adesea un caracter anecdotic şi se dovedeşte eficace mai ales cînd operează pe lucrări de nivel mediu sau cînd studiază curente literare, dar îşi pierde din interes de îndată ce abordează marile creaţii.

Ipoteza fundamentală a noii teorii e că relaţia „grup" — operă se situează în planul omologiei dintre structura mentală a „grupului" şi universul structurat al operei. Structura mentală nu trebuie înţeleasă ca o formă stabilă şi riguros definită; ea se manifestă ca o tendinţă, mai mult sau mai puţin riguroasă, spre coerenţa unei viziuni despre lume; în realitate, există doar elementele ei constitutive, pe care marele scriitor le reuneşte şi le structurează în procesul de elaborare al operei. Aceasta devine deci finalizarea, la un înalt nivel de coerenţă, a categoriilor mentale proprii unui grup social determinat. Diferenţa dintre teoria clasică şi structuralismul genetic apare deci limpede. Cea dintîi vede în operă o *reflectare* a conştiinţei colective, cel de-al doilea vede în ea un *element constitutiv* al conştiinţei colective, şi anume unul dintre cele mai importante, întrucît permite membrilor grupului social să se înţeleagă pe ei înşişi, să descopere semnificaţia obiectivă a gîndurilor, sentimentelor şi acţiunilor lor.

Un ultim punct important: dacă orice „grup" social (în înţelesul de reţea complexă de relaţii interindividuale) exercită influenţă asupra conştiinţei, afectivităţii şi comportamentului membrilor săi, decisivă în domeniul cultural e numai influenţa acelor grupări care pot determina o viziune globală asupra lumii. Or, acestea sînt clasele. Celelalte (naţiunea, generaţia, familia etc.) explică, eventual, după Goldmann, laturi periferice ale operei, niciodată esenţa ei.

Fără a mai intra în alte amănunte, vom schiţa aplicarea metodei pe unul din exemplele concrete propuse de Goldmann însuşi: evoluţia romanului modern. Primul pas îl constituie delimitarea unui grup de fapte empirice constituind o totalitate relativă. În cazul dat, lucrul e simplu: e vorba de specia romanului, în ipostaza sa clasică, de la, să spunem, Cervantes la Zola. Urmează descrierea conceptului de roman ca structură semnificativă (şi aici, după noi, e evidentă influenţa fenomenologiei). Romanul implică opoziţia dintre individ şi societate, dar nu o opoziţie absolută, căci atunci ar fi vorba de tragedie, nici derizorie, căci atunci ar fi vorba de epopee. Caracteristic e că între erou şi lume există, pe de o parte, o comunitate, care-şi are rădăcina în degradarea lor în raport cu valorile autentice, pe de altă parte, un antagonism, în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

măsura în care eroul rămîne totuşi ataşat, fie chiar indirect şi problematic, de un ideal. În toate cazurile, romanul e istoria unei căutări de valori absolute, într-un mod inautentic şi degradat, căutare sortită eşecului. Tipurile sale le determină „aventura eroului": acesta e sau idealistul abstract, cu o conştiinţă prea strîmtă pentru complexitatea lumii (*Don Quijote*, *Le rouge et le noir*), sau personajul pasiv al cărui suflet e prea larg ca să se adapteze lumii (*Education sentimentale*), sau individul capabil de o renunţare conştientă, nici resemnată, nici dezesperată (*Wilhelm Meister*). Aşadar, între epopee, care exprimă adecvarea sufletului şi a lumii, a interiorului şi a exteriorului, universul în care răspunsurile există înainte de a fi fost formulate întrebările, unde semnificaţia e implicită în fiecare aspect al vieţii şi cere să fie numai enunţată, nu descoperită, şi tragedie, forma literară a solitudinii şi a negaţiei oricărei vieţi, romanul e forma dialectică a epicului, forma solitudinii în comunitate, a speranţei fără viitor, a prezenţei în absenţă.

Demersul care urmează, integrarea într-o structură globală, constituie problema cea mai delicată şi ne aduce o rezolvare surprinzătoare: autorul francez constată că nu există nici un grup social a cărui structură mentală, prin transpoziţie imaginativă, să ne poată explica plauzibil imensa varietate a genului. Dimpotrivă, experienţa pare a dovedi că romanul reprezintă o căutare de valori, pe care nici o clasă nu o apără în mod particular şi pe care viaţa economică tinde s-o facă implicită la toţi membrii societăţii. Atunci, care e „structura-mamă"? Însăşi economia, viaţa cotidiană în societatea individualistă, născută din producţia pentru piaţă. Între structura romanului şi structura societăţii capitaliste de tip premonopolist ar exista o omologie deplină.

După cum se ştie, Marx a arătat într-o analiză celebră că specificul societăţii care produce pentru piaţă constă în transformarea valorii de întrebuinţare a obiectelor într-o realitate implicită, oamenii ghidîndu-se (şi într-o măsură mereu crescîndă) după valoarea de schimb, valoare pur cantitativă şi deci omeneşte degradată. O serie de elemente fundamentale ale vieţii spirituale, constituind valori transindividuale — credinţa, morala, frumosul — dispare din conştiinţă, transferîndu-se asupra unei noi proprietăţi a lucrurilor: preţul. Acest fenomen, al fetişismului mărfii sau al „reificării", şi-ar avea similitudinea, după Goldmann, în structura semnificativă a romanului, căci şi aci dăm peste valori implicite, un progres al degradării, opoziţia dintre individ şi lume, anihilarea spiritualului printr-o mediatizare treptată. Aplicînd într-un fel principiul „post hoc, ergo propter hoc", el sfîrşeşte prin a stabili un raport de determinare cauzală direct şi univoc, între economia de liberă concurenţă şi evoluţia romanului.

Mai mult decît atît. O dată cu înlocuirea economiei liberale şi trecerea la faza monopolistă a capitalismului, se poate urmări o transformare paralelă a romanului, în sensul disoluţiei continue şi pînă la urmă a dispariţiei personajului individual, a eroului. Într-o perioadă iniţială asistăm la substituirea biografiei prin valori comunitare: instituţii, familie, clasă, revoluţie (Faulkner, Hemingway, Malraux). Într-o a doua perioadă care începe cu Kafka şi Joyce, se constată abandonarea oricărei încercări de a mai înlocui biografia şi eroul problematic printr-o altă realitate: acum, pe măsura „reificării" din viaţa socială, se scrie romanul absenţei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

subiectului, al nonexistenţei oricărei căutări care progresează. Dacă Musil, Sartre, Camus şi, in extremis, Nathalie Sarraute distrug unitatea psihologică a personajului şi-l pulverizează, Robbe-Grillet ilustrează apariţia unui univers autonom de obiecte, avîndu-şi propria structură şi propriile-i legi. Rezultă de aci că, în fond, şcoala „noului roman" n-ar constitui o experienţă pur formală, ci o încercare ascuţit „realistă", în sensul că adepţii ei încearcă să descrie adecvat realitatea socială „reificată", a lumii capitaliste de astăzi, lume profund deosebită de aceea în care trăiau clasicii.

Ne oprim aici. Deşi nu e locul să întreprindem o analiză detaliată a concepţiilor expuse, vom formula totuşi, succint, trei obiecţii:

1. Prin conceptul de „structură semnificativă", care, în ciuda terminologiei („semnificaţia" aminteşte de Dilthey, iar „structura" de Husserl) e de fapt traducerea ideii marxiste de esenţă sau de totalitate, L. Goldmann încearcă să eludeze deosebirea dintre judecata de existenţă şi judecata de valoare. Dar cele două momente: comprehensiunea şi explicaţia — admiţînd — ceea ce credem — că permit formularea unui raport inteligibil între operă şi „grupul" social, nu integrează totuşi aprecierea estetică. Simpla descriere a esenţei unei opere şi înglobarea ei într-o structură supraordonată ne elucidează geneza şi organizarea lăuntrică a operei, nu şi valoarea ei. Căci, în ultimă instanţă, criteriul coerenţei, care decide asupra procesului de structurare, e logic, nu estetic.

2. Ni se pare iarăşi că în clasificarea „grupărilor" sociale care favorizează, în mod hotărîtor, creaţia culturală, savantul francez neglijează importanţa *naţiunii*. Afirmaţia că aceasta ar juca numai un rol periferic e arbitrară şi, în orice caz, lipsită de istoricitate. Căci există naţiuni şi naţiuni, pe diferite trepte de dezvoltare, mai omogene sau mai eterogene, mai izolate de procesul unificator al civilizaţiei sau mai integrate acestuia. Şi oare poezia populară nu constituie o dovadă că activitatea spirituală a naţiunii tinde şi ea, ca şi aceea a clasei, spre formarea unei viziuni globale asupra universului?

3. În fine, privind analiza romanului modern, ne întrebăm dacă analogia dintre dezvoltarea acestuia şi fenomenul „reificării" nu reprezintă mai degrabă o juxtapunere ingenioasă de fapte asemănătoare decît realmente o explicaţie. Conceptul de roman de la care porneşte Goldmann e, în adevăr, o structură semnificativă, dar parţială, răspunzînd numai *anumitor* direcţii şi ramificaţii ale genului. Unde se încadrează, de pildă, Balzac? Cît despre „noul roman", cu toate meritele lui, el constituie, deocamdată, o simplă „bisericuţă" literară, departe de a domina proza franceză, cu atît mai puţin literatura narativă a Occidentului. Şi atunci se pune legitim întrebarea dacă un fenomen de extensiune limitată poate fi dătător de măsură pentru o realitate infinit mai bogată şi mai nuanţată. Pe de altă parte, de ce în Statele Unite, unde concentraţia capitalului e maximă, criza romanului, deşi e tot o criză a valorilor burgheze, se manifestă totuşi în forme specifice, mult deosebite de cele din Franţa? Şi oare conştiinţa colectivă, exprimată nemijlocit prin preferinţele publicului cititor, e un factor complet neglijabil în determinarea creaţiei epice actuale?

Încheiem cu aceste semne de întrebare, precizînd că teoria structuralismului genetic a lui L. Goldmann se află într-un stadiu experimental şi că ultimul cuvînt al autorului încă n-a fost spus. Să sperăm că el va contribui la eliminarea rezervelor critice şi nu la sporirea lor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DESPRE „FAMILIA" ŞI DESPRE EMINESCU *

VICTOR EFTIMIU

În ultimul pătrar al anului care s-a încheiat, am avut două importante comemorări: cele trei sferturi de veac împlinite de la moartea lui Vasile Alecsandri şi o sută de ani de cînd, la Budapesta, a apărut primul număr din revista „Familia", scoasă de un tînăr intelectual ardelean, Iosif Vulcan, revistă strămutată apoi la Oradea, unde a fost cîteva decenii hrana sufletească a românilor transilvăneni.

Iată că după o sută de ani foaia aceasta reapare sub îngrijirea unor tineri şi talentaţi publicişti bihoreni şi cu sprijinul statului.

O serie intermediară a „Familiei" a mai apărut la Oradea, între cele două războaie, din iniţiativa acelui macedonean de treabă care a fost Mihail Samarineanu. Băiat sărac, nesprijinit de nimeni, bietul Samarineanu a trebuit să renunţe la visul său de a aprinde şi menţine făclia unor publicaţii româneşti în acel frumos oraş de graniţă, cetate veche, cu mari tradiţii culturale.

★

La înălţătoarele serbări care au ţinut trei zile la Oradea, cu prilejul reapariţiei „Familiei", în numele Academiei Republicii Socialiste România, am adus salutul meu memoriei marelui animator cultural Iosif Vulcan, şi el fost membru al Academiei Române.

„Familia" s-a bucurat de colaborarea celor mai de seamă scriitori ai ţării, de la moldovenii Vasile Alecsandri şi Mihail Eminescu, pînă la muntenii I. L. Caragiale, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuţă şi pînă la falanga poeţilor şi prozatorilor transilvăneni, urmaşi ai marilor cărturari care au proclamat şi au susţinut, în vremuri vitrege, latinitatea acestui popor.

Ardeleanul Iosif Vulcan a avut viziunea unităţii naţionale a românilor, a militat pentru ea, a ţinut în permanenţă legătura cu Bucureştii, fiind la curent şi cu mişcarea intelectuală şi civilizatoare a întregii Europe.

Revista „Familia" a adăpostit toate forţele creatoare de literatură ale neamului românesc, dînd precădere publiciştilor ardeleni, începînd cu ctitorul prozei noastre realiste Ion Slavici, cu poetul ţărănimii George

* Cu prilejul aniversării „Familiei" în 1966.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 181–194, BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Coşbuc, cu Ştefan Octavian Iosif, cu Octavian Goga, cu Ion Agîrbiceanu, cu Zaharia Bîrsan, cu Emil Isac şi atîţia alţii, al căror nume e venerat pretutindeni.

Iosif Vulcan a fost un enciclopedist. Toate problemele legate de umanism, de răspîndirea ideilor generoase, de progres, de stimă şi iubire între popoare, de ridicare a maselor, de revendicări ale femeii nu i-au fost străine.

„Familia" a cuprins în paginile ei nu numai coloane de literatură, ci şi informaţii şi sfaturi pentru toţi, a fost un îndreptar al vieţii de toate zilele a cititorilor, un cămin radios, la flacăra şi razele căruia s-au încălzit, s-au luminat şi s-au bucurat generaţii întregi.

Iosif Vulcan e viu în inimile noastre nu numai prin actualizarea lui cu prilejul reapariţiei revistei „Familia"; dar e mai actual ca oricînd prin sentimentele şi ideile pe care le-a propagat atîta vreme. Apostol al gîndului şi al cuvîntului, patriot fără şovinism, lampadofor al culturii şi, în acelaşi timp, european plin de respect şi de iubire pentru cultura altor popoare, în primul rînd pentru spiritualitatea prietenilor noştri maghiari, din literatura cărora a tradus, ca şi Octavian Goga, valoroase lucrări. Tradiţionalist şi democrat progresist, fondatorul „Familiei" a anticipat epoca noastră, şi prin sentimentele şi ideile lui ne dă dreptul să-l scoatem din cadrul prăfuit al istoriei şi să-l salutăm cu toată veneraţia.

Prin lunga şi rodnica lui activitate, Iosif Vulcan a fost, mai presus de toate, un slujitor devotat al înaltei doamne, limba românească.

Se cuvine să aducem salutul şi mulţumirile noastre şi amintirii macedoneanului Niculaie Jiga, cel care, asemenea atîtor oameni veniţi de la Pind, s-a statornicit în frumoasa Transilvanie şi şi-a pus averea la dispoziţia culturii naţionale. Numele lui Niculaie Jiga poate sta cu cinste alături de al lui Andrei Şaguna, al lui Gojdu, al lui Dumba, şi e păcat că strada din Oradea care-i purta numele a devenit strada Castanilor.

Cu banii lui a apărut şi a menţinut „Familia", după cum averea uriaşă a lui Gojdu a întreţinut la Budapesta, ani mulţi, atîţia tineri români care au constituit, mai tîrziu, elita intelectuală a Transilvaniei.

Printre atîtea alte merite, Iosif Vulcan îl are şi pe acela de a fi publicat primele poezii ale lui Mihai Eminescu, cînd adolescentul necunoscut Mihail Eminovici a trimis revistei „Familia" una dintre primele sale poezii.

Iosif Vulcan a şters cuvîntul E m i n o v i c i din semnătura debutantului şi l-a înlocuit cu E m i n e s c u. Şi Eminescu a rămas. Pe drept cuvînt s-a spus că Iosif Vulcan e „naşul luceafărului poeziei româneşti". Dar omul care a contribuit cel mai mult la afirmarea genialului poet a fost profesorul şi criticul Titu Maiorescu, conducătorul revistei ieşene „Convorbiri literare". Titu Maiorescu a avut curajul să afirme că tînărul începător este, alături de Vasile Alecsandri, fruntaşul liricii româneşti. Încărcat de glorie, cu o vastă operă literară şi activitate patriotică, Vasile Alecsandri era cel mai de seamă reprezentant al intelectualităţii româneşti. A fi alăturat acestui patriah al scrisului era, pentru un scriitor care abia începea, consacrarea. E drept că Titu Maiorescu a elogiat, cam în aceiaşi termeni şi pe un scriitor de care nu se mai vorbeşte, anume Bodnărescu. Dar acestui Bodnărescu i-a închinat Eminescu însuşi ode.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În seceta de talente literare ale epocii era oarecum firesc ca un Samson Bodnărescu să capete aceleaşi galoane cu genialul Mihai.

Cu Bodnărescu, animatorul „Junimii" şi al „Convorbirilor literare" s-a înşelat. Nu e vina lui. E vina gustului literar al epocii. Îi rămîne gloria de a fi vestit un răsărit triumfal, de a-i fi tipărit lui Eminescu poemele în importanta revistă de la Iaşi, apoi de a-i fi editat primul volum de *Poezii*.

În zilele noastre, după Ilarie Chendi şi G. Ibrăileanu, eminenţii istoriografi literari şi critici, academicianul Perpessicius şi regretatul Călinescu au contribuit în cea mai largă măsură la cunoaşterea, înţelegerea şi popularizarea operei bardului stins din viaţă prea devreme şi care, de-ar mai fi trăit încă douăzeci de ani măcar, ne-ar fi dăruit, poate, romane şi piese de teatru egale ca valoare magnificelor sale poeme; ar fi scris poeme noi, care ar fi întrecut propriile sale capodopere : oare nu se vădeşte că din an în an scrisul lui Eminescu cîştiga în siguranţă, în adîncime şi strălucire, într-o măiestrie a formei care mergea spre desăvîrşire ?

A murit la vîrsta lui Rafael, Mozart şi Puşkin, sub patruzeci de ani. De-ar fi trăit măcar cît Vasile Alecsandri, dacă nu cît Goethe, Victor Hugo şi Tolstoi, bardul nostru ar fi devenit un colos al literaturii universale, dacă nu prin intraductibila muzicalitate a versului său — transpuşi în alt idiom, poeţii devin fluturi de pe aripile cărora s-a şters polenul multicolor —, dar prin conţinutul bogat, prin înălţimea cugetării sale, prin abundenţa imaginilor surprinzătoare, prin inefabila poezie ce învăleşte într-un zaimf celest întreaga lui creaţie literară.

Să fie oare această stingere timpurie blestemul care fulgeră existenţa unor personalităţi excepţionale? Avară şi necruţătoare, natura nu se îndură să dea prea mult unui Eminescu, Puşkin, Mozart, Rafael.

I-a secerat în tinereţea bărbăţiei, ca să păstreze şi pentru alţii excepţionalele ei daruri.

Să apere, oare, această natură, pe artistul genial — poet, muzicant, pictor, statuar — de slăbiciunile, de erorile, de epuizarea firească pe care o aduce bătrîneţea?

Dacă unii au mers progresînd şi atingînd apogeul după trei sferturi de veac de existenţă — este, mai ales, cazul artiştilor plastici —, n-au fost puţini nici aceia care, trecuţi de cincizeci de ani, au pălit şi n-au mai dat lucrări valabile, la înălţimea celor elaborate în tinereţe.

Cine-ar putea răspunde la aceste tulburătoare întrebări ?

Şi cum ne-am putea feri de asemenea melancolice meditaţii cînd e vorba de un mare poet melancolic, ale cărui meditaţii, întrebări şi filozofice nedumeriri îi străbat opera ca o obsesie, ca o incantaţiune?

S-a scris atît de mult despre Eminescu, şi totuşi mai este mult de scris.

Opera lui e bine cunoscută. Sub regimul puterii populare a fost tipărită în numeroase ediţii.

*

Eminescu n-a umblat după originalitate. Ea a venit la el. S-a născut cu ea. Un respectabil scriitor francez, Paul Valéry, a spus că omul onest nu aleargă după originalitate. Socotesc că marii creatori care aveau şi au ceva de spus o spuneau şi o spun cu simplicitate, fără preocuparea de a-şi uimi cititorul, de a-l umbri, de-a arăta cît sînt ei de noi şi de neaşteptaţi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N-au practicat scamatoria literară. Nu s-au gîndit ce loc vor ocupa în ierarhia scrisului, cum să-şi administreze numele şi renumele, cum să se deosebească de alt confrate, cum să-l întreacă, să-l întunece, ca să rămînă el „cel mai"...

Cei binecuvîntaţi de muze — şi printre aceştia a fost Mihai al nostru — şi-au împlinit chemarea fără conştiinţa unui sacerdoţiu, a unui loc predestinat în antologie, în rafturile bibliotecilor, în enciclopedii.

Literatura, aşa cum o înţeleg unii, este un sistem de a tulbura apele, de a-ţi năuci lectorul prin îndrăzneli de sintaxă şi prin evitarea cuvîntului adecvat, prin scrîntiri de ritm, prin rime care nu se potrivesc (pare-se că asonanţele sînt mai prestigioase, mai savante decît rima plină), prin abstracţii, prin desconsiderarea lectorului, prin punerea lui în inferioritate, ca şi cum acest lector ar fi un agramat, nepregătit să guste frumuseţea nudă, fără zorzoane, un individ lipsit de gust, de sensibilitate şi de inteligenţă.

Mulţi cititori, terorizaţi de pleiada unor critici care scriu cu toţii la fel, de nu poţi să-i deosebeşti unul de altul, nu poţi să-i identifici, au căzut în cursă.

Mulţi cititori se fac că înţeleg, ca să nu se spună că au rămas în urmă.

A ieşit o vorbă : artistul superior nu se coboară la vulg, el trebuie să ridice masele pînă la el. De aici, atîtea lucrări pretenţioase care au căzut ca un pietroi în baltă, fără nici un răsunet în inima celor mulţi, atîtea lucrări ratate, inutile. Recunoaşterea platonică a esteţilor consolează, poate, pe aceşti olimpieni de lipsa lor de ecou, de lipsa adeziunii maselor.

Se mulţumesc cu o gloriolă de cenaclu, beneficiază de anumite conjuncturi. Ei nu fac concesii oamenilor, fac concesii numai zeilor.

Eminescu e captivant prin măiestria cu care a unit bogăţia lui de gînduri, sentimente şi imagini, cu o formă savantă, plină de armonie, cu o expresie limpede, perfect meşteşugită în ofranda înţelegerii generale.

Nu se-ntreabă nimeni ce-o fi vrut să spună Eminescu în cutare strofă, nu obligă pe nimeni Eminescu să consulte o cărturărească sau o cititoare în cafea, care să-i explice anumite cimilituri.

★

Aş dori ca aceste rînduri să nu fie interpretate ca un elogiu al platitudinii. Departe de mine acest gînd. Socotesc că forma clasică presupune un maximum de claritate şi un minimum de platitudine. Să practicăm evitarea cuvîntului care-ţi vine la îndemînă, cuvîntul uzat, ofilit şi care nu mai trezeşte nici o aromă.

Un sentiment etern, sentimente încercate de noi de milenii, repetate la infinit, vor cîştiga în noutate şi intensitate dacă, în loc de a fi afirmate plat, vor fi sugerate numai.

Dar toate acestea, într-o tonalitate care nu cere eforturi penibile, eforturi care, pînă la urmă, duc la neînţelegere şi confuzie.

Confuzia şi neînţelegerea domnesc chiar în rîndul heralzilor acestui gen pe care, pe vremuri, l-am numit „genul genial".

I-am văzut interpretînd în tot felul de chipuri şi de ticuri aceeaşi poezie şi i-am rugat, nu o dată, să se pună de acord. Fiecare vrea să pară mai rafinat, mai original decît celălalt.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iar bietul cititor, victimă a terorii lor sacre, nu îndrăzneşte să-şi exprime nedumerirea, lipsa de înţelegere, ca să nu treacă drept cel din urmă dintre imbecili.

Tot aşa, rareori mi s-a întîmplat să văd un poet hermetic entuziasmat de alt hermetic poet. Nu ne place decît noutatea adusă de noi înşine, nu e valabilă decît propria noastră subtilitate.

Exemplul lui Eminescu?

Un poet ca el e unanim apreciat atît de savanţii criticii, cît şi de tinereţea vibrantă, de mulţimea cititorilor; el e gustat atît de intelectualul rafinat, cît şi de omul din popor. Liricile sale sînt atît de muzicale, încît au fost adoptate şi de muzicanţi. Romanţele lui Eminescu sînt cele mai cîntate, cele care fac să vibreze inimile tinere, aşa precum liedurile lui Heine, puse pe note de compozitori geniali, emoţionează şi azi. Versurile filozofice ale lui Eminescu tulbură şi azi prin adîncimea lor, prin gîndurile ce le străbat şi le animă, prin reflexiile care nu şi-au pierdut nici astăzi actualitatea. Satira lui îşi distilează amărăciunea şi-n cugetele oamenilor de azi. S-a spus că Eminescu a fost un pesimist. Nu. A fost numai un om trist. Trist, fiindcă realităţile nu mergeau în acelaşi pas cu aspiraţiile sufletului său frumos.

Fragmentele lui descriptive sînt evocatoare, poemele epice de o vigoare, de un ritm eroic care n-au pălit şi n-au de ce să pălească. *Scrisoarea III*, de pildă, înfruntarea lui Mircea cu sultanul Baiazid-Ilderim pot sta alături de cele mai masive pagini din *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo.

Şi, toate, pe înţelesul tuturor. Şi, toate, ferite de cadenţe şi de rime uşoare, de expresii banale, de lucruri care au mai fost spuse. Iată originalitatea. Iată poetul. Iată de ce rîul de diamante şi de mărgăritare, care a fost geniul lui Eminescu, continuă să-şi rostogolească pietrele scumpe spre bucuria şi mîndria acestui popor, care îl sărbătoreşte nu ca o comemorare oficială, dar ca un prilej să mai arate o dată, într-un elan unanim, cît îşi iubeşte luceafărul.

Marii predecesori, un I. Eliade-Rădulescu, un Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Vasile Alecsandri au însemnat, fiecare, un pas înainte în dezvoltarea poeziei româneşti. Ei au scris bucăţi de antologie valabile şi azi. În uriaşa lui activitate literară, Vasile Alecsandri a fecundat toate ogoarele scrisului românesc, de la balada populară pînă la poemele în care limba se scutură de preţiozităţile epocii, de graţiozităţile vetuste, de diminutivele la modă în vremea lui. Subiectul îmbrăţişează teme severe, eroice, elegiace şi chiar satirice.

Cu Eminescu mai urcăm cîteva trepte. Sîntem pe drumul cuceririi apogeului. Intrăm în faza în care se pretinde poetului o mai severă alegere a temelor, a vocabularului, o sinteză a lui, o desfăşurare precisă, corectă, a ritmului, o distribuire muzicală a accentelor tonice şi, ca încoronare, sunetul plin, grav şi melodios al rimei.

Cunoaşteţi vers mai amplu, mai evocator, deschizător de infinituri, ca acesta, închinat Lunii:

„Cînd pluteşti pe mişcătoarea mărilor singurătate..."?

Acestea nu sînt acorduri întîmplătoare, dăruite de o muză binevoitoare, ci arpegii dintr-o simfonie îndelung meditată, crimpeiul unui mozaic alcătuit milimetru cu milimetru de-o mînă răbdătoare.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mihai Eminescu a fost un slujitor devotat și mult dăruit : un magician incomparabil al graiului național. A plivit, a frămîntat, a înfrumusețat limba țării, limba care nici pînă azi nu și-a spus ultimul cuvînt. Ea deschide vaste posibilități, e plină de accente inedite, de ogoare încă virgine, care se cer fecundate, de orizonturi imense, în care vor filfîi pasările îndrăznețe ale poeziei viitoare.

Nu numai ca vocabular este bogată această limbă românească, vocabular multiplu, cu echivalente latine și slave ale aceleiași noțiuni, cu expresia grecească sau turcească încetățenită, localizată într-un sunet autohton și pitoresc, dar și prin registrele acestui vocabular : limbă de basm sau narațiune istorică, limbă de roman citadin, limbă de eseu critic și studiu științific, limbă de anecdotă periferică și de povestire țărănească.

În graiul nostru atît de mlădios sînt posibile toate formele poetice, așteaptă lumina rimele cele mai neașteptate. Alături de versul în opt silabe al cîntecului popular, folosim și iambii antici, și alexandrinul, și endecasilabul italian, și accentele energice ale poeziei germane :

„Și tam-tara-tara și zgandarabum
Și danțul e gata să-nceapă !"
(traducere din Heine)

Îmi spunea, odată, criticul Ilarie Chendi că, dacă n-ar fi fost bolnav, dacă nu s-ar fi stins atît de tînăr, genialul poet ne-ar fi dotat nu numai cu noi și nemuritoare stihuri, dar și cu romane de calitate, cu valoroase piese de teatru.

Născut la Ipotești sau la Botoșani — ne spun ultimele informații —, moldovean ca și ilustrul său înaintaș Vasile Alecsandri, pe care l-a numit „acel rege-al poeziei veșnic tînăr și ferice", Mihai Eminescu, spre deosebire de bardul de la Mircești (fecior de oameni înstăriți, care l-au trimis să studieze la Paris și l-au pus la adăpost de grijile vieții), a avut o tinerețe zbuciumată, plină de lipsuri. Îl vedem, abia ieșit din adolescență, bătînd Ardealul în turneuri teatrale, apoi iată-l la București trăind boema literară, devenind redactor împreună cu I. L. Caragiale și cu Ion Slavici, la ziarul „Timpul". Colaborarea la acest ziar i-a dat prilejul să scrie o seamă de articole, străbătute de un luminat patriotism, de protest împotriva nedreptății sociale, articole care mărturisesc un admirabil prozator.

Dar gloria lui Eminescu se datorește mai ales versurilor sale, publicate, la început, în revista de la Oradea, „Familia" a lui Iosif Vulcan, apoi în „Convorbirile literare" de la Iași, dirijate de Titu Maiorescu, profesorul și criticul care i-a editat și primul volum de poezii.

Firește, înainte de Mihai Eminescu acest popor a dat și alți poeți de seamă, dar Eminescu e socotit, pe drept cuvînt, scriitorul nostru cu sensibilitatea cea mai adîncă și cugetarea cea mai înaltă, artistul cu cel mai bogat conținut de idei. Simțirea, gîndul, imaginea, viziunea personală a existenței sînt darurile cele mai prețioase ale unui scriitor. Cei lipsiți de aceste însușiri se refugiază în sonoritățile verbale, în construcțiile artificiale, alunecînd astfel pe panta formalismului. A-nșira „cuvinte goale ce din coadă au să sune", numea el activitatea acelor scriitori lipsiți de idei, preocupați mai mult de strălucirea formei decît de valoarea fondului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar nici nu putem degrada opera de artă printr-o prezentare neglijentă, inestetică, menită să-i ascundă, să-i compromită soliditatea şi frumuseţea.

Măiestria artistică trebuie să învelească armonios edificiul construit din materiale preţioase.

Şi în această privinţă, Eminescu rămîne un admirabil model. Nimeni, nici înaintea lui, nici după el, n-a fost atît de preocupat de perfecţiunea expresiei artistice, nimeni n-a avut ca el respectul formei. Eminescu a ridicat poezia românească la un nivel înalt nu numai prin calitatea conţinutului, dar şi prin veşmîntul bogat cu care a îmbrăcat acest conţinut.

Numeroasele variante ale aceleiaşi poezii mărturisesc strădaniile bardului de a găsi expresia perfectă.

El a întocmit şi un dicţionar de rime, cinci caiete inedite, aflate în păstrarea bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România. Această muncă uriaşă, acel fişier pe care nu ştiu ce alt poet ar fi avut răbdarea să-l alcătuiască, dovedesc importanţa pe care un scriitor atît de preocupat de fond a dat-o formei.

Versul românesc se poate întinde de la o silabă pînă la şaisprezece şi chiar pînă la optsprezece.

Prin Eminescu şi urmaşii săi, expresia artistică păşeşte spre maturitate. Inspiraţia se înalţă pe culmile atinse numai de demiurgi. Din valea înflorită a baladei populare, iată-ne urcînd, împreună cu ea, spre piscurile poeziei culte, în vecinătatea proeminenţelor universale. Autorul *Luceafărului* merge în fruntea făclierilor. Scăpărări geniale ilumineză întreaga-i activitate literară. Proza genialului rapsod e tot atît de densă şi de gravă ca şi poezia lui.

Preocupările-i sînt vaste, în marginile epicii şi ale gazetăriei. Frămîntat de problemele vieţii publice în activitatea-i de jurnalist, purtîndu-şi imaginaţia în domeniul basmului şi adîncind zbuciumul sufletesc al individului în *Sărmanul Dionis*, Eminescu era menit unei lungi şi fecunde cariere de prozator, paralelă cu opera lui poetică, tot mai largă şi mai adîncită, hieratică în fond şi formă.

Nici teatrul nu i-a fost străin. Dimpotrivă. Îl vedem întovărăşind, în calitate de sufler, în turneul din Ardeal, pe Mihail Pascaly, unul dintre cei mai reprezentativi actori ai vremii sale, grec de origine, pe numele întreg Pascalides.

Mai tîrziu, Eminescu a publicat numeroase articole, propovăduind un teatru original, o literatură dramatică de calitate şi o interpretare cît mai artistică, dînd tinereşti, dar înţelepte sfaturi actorilor, tuturor animatorilor scenei.

Despre poemul dramatic *Grigore-Vodă* al lui Al. Depărăţeanu, el a scris, pe drept cuvînt, că este „o zvîrlitură de geniu".

A ţinut să ia parte la lectura lui *Ovidiu*, lectură pe care Vasile Alecsandri a făcut-o în cercul „Convorbirilor literare".

Alexandru Vlahuţă mi-a povestit cu cîtă emoţie s-a dus, împreună cu Eminescu, în salonul unde bardul de la Mircesti urma să-şi citească ultimul poem dramatic, cu cîtă evlavie au ascultat pe gloriosul lor înaintaş, cum şedeau, timizi, într-un colţ, urmărind, sorbind cu nesaţ versurile luminoase şi suave ale augustului moşneag.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un alt contemporan și prieten al poetului, povestitorul Ion Slavici, mi-a evocat vremurile cînd, împreună cu el și cu I. L. Caragiale, lucrau la redacția „Timpului".

Precum știe toată lumea, Caragiale scria greu. Avea oroarea hîrtiei albe, pe care trebuia s-o umple cu slove negre.

Cînd primea dispoziții să scrie un articol de actualitate, Caragiale se încrunta, se scărpina în ceafă, amîna și sfîrșea prin a se adresa lui Eminescu :

— Scrie-l tu, Mihalache, că te pricepi mai bine !
Și bietul Mihai, copil bun, se executa . . .

★

Cît aș fi vrut să-l cunosc pe Eminescu ! Din cele povestite de oamenii care au stat în preajma lui am înțeles că era un caracter drept, leal, profund onest, un suflet de elită, o inimă de aur, muindu-se nu o dată în naivitate. Credea în oameni. Dar nu toți l-au răsplătit cu aceeași puritate sufletească.

Profunzimea gîndirii sale, originalitatea ei, vasta-i cultură, genialitatea lui se vădesc în opera pe care ne-a lăsat-o. Dar cîte și cîte nu ne-ar fi dăruit, cum spunea Ilarie Chendi, dacă soarta nemiloasă l-ar fi cruțat ! Ar fi devenit, incontestabil, o glorie universală.

Veșnic nemulțumit de arta lui poetică, în căutarea unei forme cît mai pure, Mihail Eminescu a înlăturat multe din poeziile sale din tinerețe și chiar din epoca maturității, așteptînd, poate, momentul prielnic ca să le definitiveze și să le lase posterității în „strai de purpură și aur". Mult mai sever decît editorii săi de mai tîrziu, genialul poet a fost mai nedrept cu el însuși decît aceștia. Chinuit de demonul perfecțiunii, el n-a dat la iveală atîtea poeme, grele de mărgăritare și de diamante, fiindcă i se păreau nerealizate.

Cîte frumuseți nu strălucesc, totuși, în postumele acestui neîntrecut meșter făurar, în manuscrisele pe care comentatorii le-au dezgropat și le-au dat lumina vieții, spre încîntarea celor ce retrăiesc armonia eminesciană în cea mai slabă dintre încercările sale.

Fiecare vers din poemele pe care el nu le-ar fi adunat în volum răsună ca un ecou al celor mai populare dintre stihurile lui, reînvie aceeași muzică inefabilă, mărturisesc urmele aceluiași sigiliu împărătesc, cu care demiurgul își pecetluia fiecare stih.

Cît de mult prețuia Eminescu sonoritatea, califonia, expresia inedită, greutatea cuvîntului, densitatea și raritatea lui, se vede din progresul pe care-l realizează graiul românesc frămîntat de el, rumenit în cuptoare de vrăjitor !

Între primele și ultimele lui poezii înregistrăm o evoluție care presupune decenii, dacă nu secole de ascensiune. Formele vetuste dispar. Șovăielile de limbă, greșelile gramaticale, imperfecțiunile de rime, stîngăciile devin tot mai rare. Poetul cucerește o siguranță, un meșteșug care progresează de la poem la poem.

Ce-ar fi fost dacă Eminescu ar mai fi avut înainte douăzeci sau treizeci de ani de muncă spornică, de genială activitate în slujba acestei înalte doamne, limba românească !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bob cu bob, ca grămădirea de rubine a unei rodii, gata-gata să plesnească de-atîta conţinut, aşa a adunat el pietrele scumpe. Din sucul a mii şi mii de flori a scos mierea substanţială şi parfumată.

A ales şi a alăturat cuvînt lîngă cuvînt, a înlăturat pe cel venit la îndemînă, cuvîntul ieftin, pus să completeze o rimă, cuvîntul de umplutură care nu cere bătaie de cap şi vine singur, impersonal, banal, slugarnic, primit cu uşurinţă, fiindcă e obişnuit. Procedeul acesta al facilităţii l-au practicat atîţia versificatori înainte şi după Eminescu. Maestrul a scris şi a refăcut de atîtea ori aceeaşi poezie ca să ajungă la forma perfectă, strînsă, creatoare de emoţii, inefabilă şi incontestabilă a ultimelor sale poezii.

Ca să cucerească acea armonioasă şi incoruptibilă suveranitate, prin cîte avatare a trebuit să treacă acest grai românesc, de la forma primitivă a versului scurt, vioi, cu asonanţe drept rimă, evoluat pînă la savantele împerecheri, pînă la accentul tonic pe ante-antepenultima silabă ca în poezia :

Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile?

Rima ! Puţini îşi dau seama cît a trebuit să frămînte Mihai Eminescu limba românească pînă să-i smulgă sonorităţile extreme, acele îngomănări de cuvinte care încheie, într-o copcă de aur, finalul a două versuri ! Rimele lui Eminescu par firești, spontane. Dar această spontaneitate nu este, cum cred unii, un dar al divinei inspiraţii, ci rezultatul unei munci migăloase, al peregrinării printr-un întortocheat labirint. Artistul adevărat se ferește de terminologia şi sonoritatea curentă. El caută cuvîntul ales, rima rară, truda care-i pune spiritul la încercare, îl încordează şi, în captarea vînatului preţios, îl poartă pe poteci şi coclauri neașteptate, în peisajele pe care nu le-ar fi bănuit dac-ar fi rămas pe cărările bătute.

Sînt numeroase în literatura universală versurile izvorîte din căutarea unei rime, şi care versuri sînt mai valoroase decît stihul iniţial, al cărui complement, al cărui vasal avea să fie cel următor, cel ordonat de constrîngerea rimei şi care şi-a întrecut, nu o dată, predecesorul. Nu aceea care-ţi vine la îndemînă este rima care te poate duce la frumuseţe. Artistul adevărat evită cît poate să împerecheze substantiv cu substantiv, verb cu verb, diminutiv cu diminutiv.

Dor cu *amor*, *pămînt* cu *mormînt*, *fericire* cu *iubire*, *porneşte* cu *soseşte*, *floricică* cu *păsărică* nu te pot duce decît la idei limitate, în vreme ce : *alta* rimat cu *Malta*, *oaspe* cu *Istaspe*, *zid* cu *Baiazid*, *aşa vii* cu *evlavii* trezesc ecouri neașteptate, deschid perspective imense, îmbogăţesc materialul însuşi cu care construieşti. Ele reprezintă o fuziune armonioasă a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fondului cu forma, o contopire atît de perfectă a cuvîntului cu gîndul şi imaginea, încît nu mai ştii dacă la început a fost cuvîntul sau ideea, dacă ideea a născut expresia sau dacă însăşi ideea a ţîşnit din scăpărarea sunetelor.

Iată două versuri, luate la întîmplare din poemul *Gemenii*:

Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Sămănător de stele şi-ncepător de vremuri!

Ce tărie ar fi avut oare acest superb stih dacă, în loc de rimă plină gravă, *tremuri* cu *vremuri*, am fi avut un oarecare *este* sau *ire* sau *ită*... sau *dor* şi *amor* sau *pămînt* cu *mormînt*.

Poezia lui Eminescu trebuie s-o căutăm nu numai în versurile sale, dar şi în proza-i atît de muzicală, plină de tulburătoare imagini şi gînduri, începînd cu *Sărmanul Dionis* pînă la *Făt-Frumos din lacrimă*. Îndrăgostit, pasionat de literatura populară, el a fost un neobosit cercetător al folclorului, de unde a cules inspiraţia basmelor sale. Ca şi prietenul ieşean Ion Creangă, ca şi bucureşteanul Petre Ispirescu, a adus o notă personală în povestirile naive, culese din popor.

Ceva din mitologia şi peisajul nordic trece prin basmele româneşti ale lui Mihai Eminescu.

Romantismul german nu e străin de viziunile grandioase, uneori macabre, care se perindă în *Făt-Frumos din lacrimă*, *Frumoasa fără corp*, *Călin nebunul*, *Fata în grădina de aur* şi altele.

Editura tineretului a publicat şi va mai publica în curînd culegeri din opera folclorică a lui Eminescu. Cei mici, tineretul şi cititorii maturi vor găsi frumuseţi noi în tradiţionalele poveşti din bătrîni, vor fi fermecaţi şi puşi pe gînduri de stilul, de vocabularul, de misterul, de personajele care nălucesc ca nişte flacări călătoare verzui, enigmatice, în universul legendar al celui ce ne-a dăruit *Luceafărul* şi atîtea nemuritoare capodopere.

Trebuie să-l căutăm pe Eminescu în acea magie a verbului, în depărtatele ecouri de doină, în misterioasele şi tulburătoarele emoţii pe care le stîrneşte alăturarea de sunete muzicale învăluite, care dăruiesc ideii un prestigiu nou, înfăşurînd-o într-un zaimf de inefabilă poezie!

Cutare stea din depărtări neînchipuite s-a stins de mult, dar o vedem încă după secole şi milenii, spun astronomii. Iată o idee curentă. Exprimată în proză, reprezintă o simplă constatare ştiinţifică. Cînd Eminescu rimează atît de muzical „suie" cu „nu e", constatarea astronomică devine înaltă, nobilă, adevărată poezie:

La steaua care-a răsărit
E cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-a trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Mai mult decît oricine, Eminescu a demonstrat bogăţia limbii româneşti, varietatea ritmurilor, tezaurul ei de rime.

Farmecul, valoarea marelui poet, alături de gîndul adînc, de imaginea surprinzătoare, de căldura accentelor lirice, de vigoarea versurilor epice, n-o face o rostogolire de cascadă a strofelor, ci densitatea alcătuirii cuvintelor. Nu, n-a scris cu facilitate Eminescu !

Versul lui nu curge limpede, sonor şi abundent ca apa izvoarelor de munte, nu e cîntecul de privighetoare care umple noaptea de vară a pădurii, aşa cum se spune, de obicei, despre poeţi. Muza lui n-a fost darnică în şuvoaie.

Încă o dată, densitatea, iată caracteristica poeziei lui Eminescu. Concentrarea. Sinteza. Efortul migălos, care duce la arta pură, disciplina împinsă pînă la severitate.

A condensat ca într-un flacon de parfum şi le-a închis hermetic atîtea miresme puternice, care conţin într-o singură picătură chintesenţa unei livezi întregi, a unei pajişti de salcîmi şi de tei, a unei păduri de trandafiri, picătura care, diluată, descompusă în azur, creează efluvii de arome, sugestii, obsesii, ecouri care întîrzie în suflet, te urmăresc, cîntă în tine ca acordurile unei muzici celeste, depărtate, o simfonie gravă, grea de meditaţii, devenită incantaţiune, vrăjitorie, în două cuvinte — armonia eminesciană.

De curînd, am avut fericitul prilej să ascult glasul lui Mihail Sadoveanu, imprimat pe un disc „Electrecord", şi-n care cel mai mare poet al prozei româneşti aducea omagiul său ilustrului înaintaş Mihai Eminescu.

O undă caldă, de învăluitoare poezie, o adiere melancolică, venită dintr-un adînc de codru moldav, trece pe cele două feţe ale discului.

Prima pagină a discului închide reflexiile lui Sadoveanu asupra vieţii şi operei celuilalt Mihai, iar în cealaltă pagină interpretează zece din poeziile luceafărului literaturii noastre.

N-am scris nici „declamă", nici „recită", cum fac de obicei, actorii. Sadoveanu redă vieţii, cu simplitate şi emoţie conţinută, fără izbucniri temperamentale, cu glas molcom, armoniile interioare, închise în strofe, ca într-un flacon de arome, ca ecoul prelung al unei păduri, prin care trece pe-o înserare de toamnă, un bucium, un corn, în surdină.

Dacă în *Scrisoarea III*, în faimoasa întîlnire dintre Baiazid Ilderim (Fulgerul) şi bătrînul Mircea, triumfă sonorităţile eroice ale unei fanfare, dacă un Constantin Nottara sau un George Vraca stîrneau furtuni de aplauze recitînd dialogul dintre cei doi conducători de oşti care se înfruntă pe cîmpul de luptă, în micile poeme atît de intime, atît de îndurerate şi atît de omeneşti, în cele zece pe care le cuprinde faţa a doua a discului „Electrecord", Mihail Sadoveanu, moldovean ca şi Eminescu, în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

terpretează patriarhal, atît de firesc, atît de muzical, atît de cuceritor, melopeele din

O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi;
. . . . . .
Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu.

În interpretarea autorului *Baltagului*, cunoscutele strofe din *Mai am un singur dor* capătă accente inedite:

Mai am un singur dor:
În liniştea serii
Să mă lăsaţi să mor
La marginea mării;

Să-mi fie somnul lin
Şi codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin.

Amurgul care se lasă pe luncile Siretului, pe colinele ce înconjură Iaşul e evocat cu o emoţie contagioasă în poezia care începe cu „Sara pe deal bucimul sună cu jale...".

L-am întovărăşit, uneori, pe Sadoveanu la festivităţile literare unde erau poftiţi să-şi dea concursul şi scriitorii.

Maestrul îşi citea admirabil propriile-i povestiri şi pe ale lui Ion Creangă. Era ascultat cu sfinţenie, mai ales în oraşele de dincolo de Milcov. Ca un moşneag sfătos citea povestitorul: duioşie, umor, descripţii realiste, vocabular pitoresc, fără moldovenisme ostentative, dialog viu, autentic, toate păstrau o notă de discreţie şi erau cu atît mai fermecătoare.

Ce mare născocire şi aceste două minuni ale vremii noastre, captarea imaginii şi captarea glasului omenesc, închise într-un petic de materie, peliculă de cinematograf sau bandă de magnetofon, şi care pot fi desfăşurate oricînd, reînviate şi transmise depărtărilor în spaţiu şi timp, posterităţii, eternităţii!

Chipuri dragi, voci care s-au stins învie şi răsună iar, umplîndu-ne sufletul, sfredelindu-ne inima cu mesajele lor postume, înduioşîndu-ne, încărcîndu-ne de amintiri, de regrete, de evocări ale unor vremi apuse, punîndu-ne faţă-n faţă şi inimă lîngă inimă cu cei duşi şi cu cei ce eram noi înşine atunci!

Să nu fie oare a c e a s t a, acea înviere din morţi, de care vorbeau cei din vechimi?

Nu o dată ştiinţa a dat forme precise legendei, a întrecut-o.

Spectrele ecranului, spectrele glasurilor din cutia cu magnetofon sînt actualizarea vremilor apuse. Trăim în acelaşi timp cu trecutul, cu prezentul, cu viitorul.

Mulţumim marelui şi scumpului nostru Mihail Sadoveanu că a reînviat, pentru noi, pe Mihai Eminescu şi că l-am avut, pentru cîteva

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

clipe, alături de noi, cei din vremea lui, pe el însuşi, pe cel mai muzical crainic al prozei româneşti.

Pe o mică şi subţire roată de celuloid, minunea minunilor, ei intră amîndoi, alături, în eternitate...

Doi vrăjitori. Doi demiurgi!

★

Scriitorii care ne-au fermecat tinereţea trebuie reluaţi în întregime măcar o dată la cîţiva ani.

E o reconsiderare, la care numai aleşii între aleşi rezistă, o verificare ce interesează nu numai pe istoricul literar, dar propria noastră sensibilitate, evoluţia gustului nostru personal.

La Eminescu, magia continuă.

Alegerea cuvintelor, ritmurile variate, bogăţia temelor, noutatea rimelor, acea îndurerată muzică interioară, grea de gînduri şi de imagini se strecoară în suflet, îl învăluie, îl urmăresc, stîrnind o obsesie pe care nu tuturor poeţilor le e dat s-o creeze. E un extaz şi un geamăt, cu melancolice ecouri de doină, un sunet familiar, o lume-ntreagă de evocări şi de emoţii care s-au îngemănat indestructibil cu totalitatea firii noastre, cu reveriile şi cu dezamăgirile ei.

★

Pe lîngă lecturile sale din scriitorii francezi, Eminescu mai poseda şi o vastă cultură germană.

Pînă la el, un Eliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu şi alţi clasici ai literaturii noastre erau direct influenţaţi de versul francez — şi numai de el. Ritmul acestor rapsozi e alegru, tonalitatea lor sonoră şi luminoasă. Cu Eminescu pătrund în scrisul românesc umbrele şi penumbrele septentrionului, o anumită gravitate, o simfonie învăluită, cu atît mai captivantă, mai obsedantă.

Dar Eminescu nu este un imitator plat al liricilor nemţi. I-a citit, i-a tradus chiar pe unii dintre ei, dar originalitatea nu i-a fost alterată. Nimic nu e mai românesţe decît inspiraţia şi sunetul poemelor sale, de la *Ce te legeni, codrule* şi *Scrisoarea III*, pînă la cele mai graţioase lieduri, cărora compozitorii din trecut le-au scris melodii cîntate şi azi.

Eminescu a realizat minunea de a fi un poet popular, prin căldura inspiraţiei, varietatea temelor, claritatea expresiei, cucerind adeziunea maselor, în acelaşi timp fiind un magician al gîndului şi al verbului menit să satisfacă pe cei mai rafinaţi, mai pretenţioşi intelectuali. S-a, stins prea tînăr Mihai Eminescu, după un tragic crepuscul, care a ţinut cîţiva ani.

Noi îi venerăm umbra augustă, îl citim, îl recitim, îl purtăm adînc în inimile noastre, încredinţaţi că va trăi dincolo de noi:

Şi floarea teiului e-n toi
Furtunile se potoliră . . .
Mai freamătă măiastra liră,
Mai cîntă Eminescu-n noi.

Prelung ne-ajung şi ne străpung
Frînturi de simfonie gravă,
Ca din adîncuri de dumbravă
Ecoul cornului prelung.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

A fost odată ca-n poveşti
Un trubadur cu fruntea clară . . .
În înălţimea selenară,
Mihai, de unde ne priveşti?

Ce căi lactee ţi-au întins?
În ce noian de vălvătaie
Unde luceferi se-ntretaie
Veghează ochiul tău nestins?

Iubiri, revolte, înălţări,
Turnate-n formă lapidară,
Melancolia lui amară
Le-a închinat acestei ţări . . .

Slăvită pomenirea fie-i
Acelui ce s-a stins la fel
Cu Puşkin, Mozart, Rafael,
În tinereţea bărbăţiei!

Pe mîini subţiri şi buze reci
Să-şi cearnă iarna trandafirii . . .
Deschisă-i poarta nemuririi . . .
— Sub arcul de lumină treci!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ANTIM IVIREANU DUPĂ 250 DE ANI DE LA MOARTE (1716—1966) *

I. C. CHIȚIMIA

Timpul are darul de a întări liniile portretistice ale personalităților marcante și de a statornici definitiv valoarea operei lor, după cum tot el șterge ușor sau împinge în penumbră conturul figurilor cu merite nu pe măsura vîlvei produsă în contemporaneitate.

După 250 de ani de la moarte, Antim Ivireanu se dovedește o valoare culturală și literară de rezistență permanentă, iar sărbătorirea lui oficială nu este o simplă acțiune de circumstanță, ci o consacrare a poziției de mare merit pe care o ocupă în trecutul cultural românesc.

Într-adevăr, Antim Ivireanu este un fenomen prin bogăția și calitatea activității sale în diferite ramuri: tipărire de cărți diverse, gravură în lemn, pictură, traduceri și literatură originală etc., după cum el este și o enigmă prin modul de stăpînire a limbii române și de folosire a ei în mod surprinzător de viu, uneori cu o forță artistică inovatoare care se întîlnește de obicei la creatorii de limbă maternă, cu percepția multiseculară a graiului, transmisă din moși strămoși.

Dar, în afară de aceasta, Antim Ivireanu este un erou de tragedie, care intră pe scena istorică alături de alți eroi tragici, într-unul din momentele cele mai dramatice ale istoriei poporului român, moment într-o măsură și al altor popoare. Fiecare dintre eroi are viziunea sa asupra evenimentelor, complexul său personal psihologic, se nasc conflicte omenești, în care unii rămîn oneşti, alții uzează silit de lașitate, acțiunile merg pînă la „crimă" pentru salvarea unei situații sau a unui ideal, întrevăzut de fiecare din ei altfel. Este o adevărată tragedie umană, provocată de idei precipitate, de acțiuni precipitate, tragedie în care oamenii sînt nu numai buni, ci și răi, uneori aproape fără voia lor. În aceasta stă tragicul evenimentelor din timpul lui Antim Ivireanu și probabil că nu trebuie să vedem într-unul din ei numai pe „criminal" iar în altul numai pe „înger".

Originar din Iviria, adică din Georgia cum s-a împămîntenit numele Gruziei la noi, biografia lui Antim Ivireanu prezintă lacune serioase, pînă

*Comunicare prezentată în 27 septembrie 1966, la Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu" sub auspiciile Comitetului de stat pentru cultură și artă și ale Uniunii scriitorilor din Republica Socialistă România.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 195 – 204, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în momentul cînd a intrat în țară. Nu se știe exact cînd și în ce localitate s-a născut. Datele considerate de diverse lucrări sînt simple presupuneri[1]. Luat rob de otomani la o vîrstă fragedă, robie care a însemnat poate intenția de a face din el un ienicer, cum se întîmpla în vremea respectivă, Antim a ajuns la Constantinopol și aci, prin aptitudinile sale excepționale, a atras, după toate probabilitățile, atenția asupra sa, otomanii înșiși nefiind numai căpcăuni, iar Constantinopolul fiind întreținut de personalități de diferite nații și de oameni de binefacere, care oricînd puteau sprijini o capacitate remarcabilă. Este aproape singur însă că Antim s-a salvat prin manifestarea inteligenței și priceperii sale deosebite, în special în ușurința învățăturii de limbi străine și în domeniul cărții. A învățat repede limba greacă clasică, limba neogreacă, limba turcă și limba arabă.

Cum a ajuns totuși Constantin Brîncoveanu să ia cunoștință de existența lui Antim Ivireanu la Constantinopol și să-l cheme în țară rămîne iarăși o necunoscută. Este de reținut însă faptul că un domn cu preocupări de cultură și civilizație, căruia îi plăcea să aibă în jur minți luminate române și străine, să țină pasul cu ritmul vremii, să instituie un stil înnoitor în arta și cultura românească, legate de o anumită tradiție populară, un asemenea domn l-a chemat pe Antim din prețuire și din dorința de a-l avea slujitor în noul curent de manifestare culturală. Deci, activitatea lui Antim Ivireanu a început și a și continuat sub cele mai bune auspicii, roadele muncii fiind dintre cele mai frumoase, iar cinstea acordată lui Antim din ce în ce mai mare și multă vreme fără rezerve.

Venit în țară, probabil înainte de 1690, Antim Ivireanu și-a început activitatea ca simplu tipograf în tipografia domnească de la București, condusă de Mitrofan, care fusese episcop de Huși și care, devenind episcop de Buzău, a lăsat conducerea acestei tipografii lui Antim[2]. Aici a scos Ivireanu în 1691 întîia sa tipăritură cunoscută astăzi, și anume *Învățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon*, scriere parenetică bizantină bine cunoscută, transpusă în neogreacă de Hrisant Notaras și în versiunea aceasta tipărită de Antim. Între celelalte trei cărți tipărite de Antim aci se remarcă o *Evanghelie elinească și rumânească* din 1693, cu textele în paralelă pe două coloane, operă de admirabilă artă tipografică, cu titlul în culori, avînd gravuri în lemn, vignete etc., precum și o *Psaltire* în limba română, din 1694, tipărită cu aceeași grijă și artă grafică de „smeritul întru ieromonahi Antim Ivireanul", cum notează singur acesta pe verso-ul foii de titlu. Toate cărțile sînt închinate lui Constantin Brîncoveanu, menționîndu-se sprijinul material dat de domnitor. Se observă, de asemenea, că Antim face parte din cinul călugăresc.

În anul 1694, Antim Ivireanu trece ca egumen la mănăstirea Snagovului, unde nu numai că a tipărit un însemnat număr de cărți, în total 14 (pînă la 1701), dar a pus bazele unei școli tipografice, formînd

---

[1] Primele știri la Antonio Maria del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, Veneția, 1718, p. 12; vezi și Al. Odobescu, *Cîteva ore la Snagov*, în „Revista română", II, 1862, p. 402; Ghenadie Enăceanu, *Condica sfîntă*, vol. I, București, 1886, p. 100; N. Dobrescu, *Viața și faptele lui Antim Ivireanul, mitropolitul Ungrovlahiei*, București, 1910, p. 8 și urm.; N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. I, București, 1910, p. 419; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, București, 1945, p. 219.

[2] Cf. N. Șerbănescu, *Antim Ivireanul, tipograf*, în „Biserica ortodoxă română", LXXIV, 1956, nr. 8—9, p. 696.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

elevi iluştri, ca Mihai Iştvanovici, care activează atît în ţară, la Alba Iulia[3], unde este trimis de Brîncoveanu, sau la Rîmnic, unde îl regăseşte pe Antim, cît şi în străinătate, după 1709, ajungînd prin mijlocirea lui Antim Ivireanu să tipărească un şir de cărţi la Tbilisi în Georgia, de unde regele Wakhthang îl trimite prin 1712 la Moscova şi în Olanda, pentru contactul cu tehnica tipografică a timpului şi pentru procurare de material tipografic[4]. De asemenea, între ucenicii lui Antim la Snagov se distinge Gheorghe Radovici, ulterior cu o bogată operă tipografică la Tîrgovişte între 1710—1714[5], desfăşurată sub oblăduirea lui Antim Ivireanu care între timp devenise mitropolitul Ţării Româneşti.

Este de subliniat faptul că la Snagov ia amploare tipărirea de cărţi pentru sprijinirea popoarelor din sfera ortodoxiei, nu fără un scop de solidaritate politică. Dacă *Evanghelia elinească şi rumânească* de la Bucureşti din 1693 fusese destinată de Constantin Brîncoveanu să fie oferită „la pravoslavnici în dar", după cum spune Ştefan Grecianu în prefaţă, deci nu numai românilor ci şi altor neamuri, dată fiind prezenţa textului grecesc, la Snagov Antim scoate de sub tease în 1701, cu cheltuiala lui Constantin Brîncoveanu, un *Liturghier greco-arab*, la cererea patriarhului Athanasie al Antiohiei, căruia domnitorul român i-a dăruit ulterior material tipografic arăbesc pentru a tipări cărţi în continuare la Alep, în Siria[6]. De asemenea, la Snagov Antim Ivireanu tipăreşte nu numai cărţi religioase pentru nevoile bisericii ortodoxe, ci şi cărţi laice de lectură, cu caracter popular cum este *Floarea darurilor* (1700), mai tîrziu, la Tîrgovişte, scoţînd după spusele lui Antonio Maria del Chiaro, secretarul lui Brîncoveanu, şi o *Alexandrie* (1713), precum şi *Pilde filosofeşti* (1713), atît în limba greacă, cît şi în limba română, în traducerea lui Antim. Între cărţile laice se numără şi o importantă carte de învăţătură în şcoală cum este *Grammatika slavenska* (1697) a lui Meletie Smotrycki (1578—1633), pe care Ivireanu o însoţeşte cu o interesantă prefaţă în româneşte.

Pentru care motiv Antim Ivireanu a fost scos de la Snagov şi readus la Bucureşti nu se ştie precis, dar aci a continuat să depună o bogată activitate tipografică, tipărind în circa patru ani un număr de 15 cărţi, dintre care cele mai multe în greceşte (în total 11), între cele româneşti remarcîndu-se un *Nou Testament* (1703), scos cu cheltuiala domnitorului, pentru a fi distribuit în ţară ca dar, şi un *Acatist* (1703).

Activitatea de pînă aci a lui Antim a pus în lumină nu numai priceperea şi îndemînarea lui de meşter tipograf şi de gravor, ci şi cultura lui profundă în probleme de izvoare şi de dogmatică religioasă. El se dovedea capabil de a păstori mari unităţi religioase şi de aceea, în 1705,

[3] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, t. II, ed. a II-a, Bucureşti, 1928, p. 467; I. Rămureanu, *Antim Ivireanu luptător pentru ortodoxie*, în B.O.R., LXXIV, 1956, p. 837.

[4] Cf. N. Cartojan, *op. cit.*, p. 212; Damian P. Bogdan, *Legăturile ţărilor române cu Georgia (Antim Ivireanu)*, în „Studii", IV, 1951, nr. 4, p. 157; N. Şerbănescu, *op. cit.*, p. 699; Dan Dumitrescu, *Activitatea tipografică a lui Mihai Ştefan în Grazia*, în „Studii", XI, 1958, nr. 4, p. 135—138.

[5] N. Şerbănescu, *op. cit.*, p. 699.

[6] Cf. Dan Simonescu şi Emil Muracade, *Tipar românesc pentru arabi în sec. XVIII*, în „Cercetări literare", III, 1939, p. 2 şi urm.; în 1702 s-a tipărit la Bucureşti un *Ceaslov* greco-arab, în care este inserată şi o scrisoare a lui Athanasie al Antiohiei, către Brîncoveanu, prin care îi mulţumeşte pentru cărţile hărăzite celor din ţara sa. Despre cărţile publicate în Siria cu tipar românesc a scris un articol în arabă Isaa Alex. Maaluf: *Tipografia arabă din Antiohia a României ortodoxe*, în „Al-Numa" (Damasc), III, 1911, p. 41—56, apud Simonescu şi Muracade.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dintre candidații pentru episcopia Rîmnicului este ales el, în urma demiterii episcopului Ilarion, acuzat de a se fi arătat favorabil papiștilor și de a se fi abătut de la canoanele ortodoxiei. Suspiciunea îșI făcuse de mult loc și acum continuă să lucreze. În noua sa ipostază de episcop al Rîmnicului, Antim Ivireanu a înființat aci prima tiparniță în care întîia carte imprimată, chiar în anul alegerii, 1705, a fost — lucru semnificativ — o carte de combatere a doctrinei romano-catolice, cu titlul *Tomul bucuriei*[7]. De fapt, majoritatea cărților tipărite mai pe urmă la Rîmnic (7 din cele 10) sînt scoase de ucenicul său Mihai Iștvanovici, pe care Antim îl adusese probabil în mod special, după cum mai tîrziu cînd devine mitropolit, adică de la 1708 înainte, înființează o tipografie la Tîrgoviște și meșterul tipografic care se ilustrează acolo este celălalt ucenic al său, Gheorghe Radovici, al cărui nume apare pe majoritatea celor circa 21 de cărți tipărite în vechea capitală a Țării Românești pînă la 1715, o bună parte din ele deosebit de importante pentru introducerea limbii române în serviciul religios, merit care, de asemenea, îi revine lui Antim Ivireanu.

Ca episcop al Rîmnicului, Antim și-a arătat capacitatea de conducător și organizator, încît în 1708, la moartea mitropolitului Teodosie, i se face cinstea de a fi ales mitropolitul Țării Românești. Alegerea a fost întărită de patriarhia din Constantinopol, la stăruința lui Costantin Brîncoveanu. Cronicarul Radu Grecianu descrie primirea pe care i-a făcut-o Brîncoveanu mitropolitului la palat, a doua zi după învestirea de la mitropolie, trimițînd după el „pre dumnealui Ștefan Cantacuzino, marele postelnic, cu carîta cea frumoasă și cu alai frumos la sfînta mitropolie de l-au proscalisit (l-au poftit) să vie la curte [...]"[8]. Atmosfera deci de colaborare pașnică și armonioasă a continuat încă ani de zile. Mitropolitul s-a identificat cu aspirațiile poporului român și cu nevoia de autoritate și demnitate a statului. El intră, de exemplu, în dispută în 1710 cu Hrisant Notaras, care pretindea ca mănăstirile închinate Ierusalimului să fie direct administrate de patriarhia de acolo, ceea ce Antim, după înțelegerea cu patriarhia ecumenică a Constantinopolului, respinge cu hotărîre, arătînd că „a milui e obiceiul domnilor, dar a fura cele sfinte sub pretextul milii e cu totul fără de lege", continuînd să afirme în expresie plastic populară că „biserica sfîntului Mormînt nu e Dumnezeu, ci biserică [...] precum și celelalte biserici" și „noi nu putem să-i dăm drepturile noastre, chiar de ne-ar porunci înger dumnezeesc din cer"[9]. Ce față bisericească putea să apere mai hotărît și în termeni mai expresivi demnitatea și suveranitatea culturală a statului, precum și a bisericii lui? Antim Ivireanu pare legat de pămîntul românesc printr-o tradiție de neam de secole întregi. Statul și biserica sînt, după el, indisolubil legate, urmărind un țel comun.

---

[7] Această voluminoasă carte, îngrijit tipărită cu cheltuiala lui Dositei al Ierusalimului, conținînd versuri adresate lui Brîncoveanu, prezintă într-o lungă prefață a lui Dositei acțiunile întreprinse de romano-catolici printre ortodocși, menționînd și propaganda lor în Transilvania.

[8] Radu Grecianu, *Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, ediția Ștefan D. Grecianu, București, 1906, p. 181 și urm.

[9] N. Iorga, *Documente grecești privitoare la istoria românilor*, în Hurmuzaki, *Documente*, XIV, 3, p. 79—82; N. Iorga, *Mitropolitul Antim Ivireanul în luptă cu Ierusalimul pentru drepturile bisericii sale*, în B.O.R., LII, 1934, nr. 11—12, p. 721—725; I. Rămureanu, *op. cit.*, p. 846—851.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar pozițiile se despart în curînd peste voia oamenilor și conflictul dramatic începe să se desfășoare acut, cu toate încercările de aplanare, pînă la deznodăminte tragice. Antim Ivireanu se simțea reprezentant nu numai al bisericii și al statului român, ci și al întregii ortodoxii, așa cum același sentiment îl animase și pe Grigore Țamblac cu secole în urmă. Două pericole amenințau de veacuri popoarele ortodoxe: unul era stăpînirea otomană, altul asaltul catolicismului de convertire a acestor popoare, precum și infiltrarea curentelor de reformă, și totul pe un front larg care se întindea de la Marea Egee pînă în părțile de răsărit ale Mării Baltice. Încă din a doua jumătate a sec. al XVI-lea, sub domnia lui Ștefan Batory (1575—1586) și a regilor poloni următori, din Polonia începe bătălia iezuiților de atragere la unire a bisericii ortodoxe ucrainene. Lupta pentru și împotriva unirii devine crîncenă, merge pînă la schingiuiri și omoruri [10], în ea se amestecă între alții și Meletie Smotrycki, autorul renumitei gramatici slavone, pomenită mai sus. În fruntea iezuiților poloni se găsește un celebru predicator, Piotr Skarga. Mihai Viteazul însuși intervine între timp în apărarea ucrainenilor pe lîngă regatul polon, dar fără succes [11]. Împotriva unirii luptă apoi mitropolitul Petru Movilă de la Kiev. Calvinismul cîștigă și el teren. Patriarhul Constantinopolului, Chiril Lucaris, este acuzat de idei calvine și împotriva cărții lui *Mărturisirea ortodoxă*, publicată la Geneva în 1629 [12], Petru Movilă scrie o altă *Mărturisire ortodoxă*, analizată și întărită atît într-un sinod la Kiev în 1640, cît și la sinodul de la Iași din 1642 [13]. Lupta între confesiuni nu încetează însă nici la îngemînarea celor două secole, al XVII-lea și al XVIII-lea. În consecință, mitropolitul Antim Ivireaun nu putea fi decît de partea unei solidarități a popoarelor ortodoxe în luptă atît cu otomanii cît și cu catolicii și reformații.

De aceea, cînd în conflictul ruso-turc din 1711 Brîncoveanu stă în expectativă, Antim, peste sentimentul său de gratitudine față de cel care îi făcuse bine și-l sprijinise material în activitatea sa culturală, trece de partea Cantacuzinilor, raliați taberei ruso-moldovene, convins fiind că nu avea altă ieșire și că în cumpănă trebuie să atîrne mai greu treburile publice și general ortodoxe decît poziția domnului, oricît i-ar fi fost acestuia de îndatorat. La rîndul său, Brîncoveanu rămăsese în expectativă nu din simplă ambiție și trădare, ci sincer și el convins că turcii, deși considerați în decădere după victoria lui Jan Sobieski asupra lor sub zidurile Vienei în 1683, rămîneau totuși o forță greu de doborît și se temea să nu-și vadă țara răvășită și mai greu. De altfel, este destul de problematic că ajutorul militar al lui Brîncoveanu ar fi putut contribui la

---

[10] Arhiepiscopul de Polotk, Kunțevici, cîștigat pentru unire de iezuiții polonі, este ucis în 1623 de ortodocșii bieloruși la Vitebsk (cf. W. Smoleński, *Dzieje narodu polskiego*, ed. a VII-a, Cracovia, 1921, p. 190).

[11] Exarhul ucrainean Nikifor este aruncat în închisoare de poloni și omorît în 1599, pentru că se opusese unirii (*Scriptores rerum Polonicarum*, XXI, p. 101—157; Hurmuzaki, *Documente*, supliment, II_1, p. 482; *ibidem*, XII, p. 443; cf. P. P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, București, 1936, p. 194—197.

[12] Lucrarea a fost publicată întîi în limba latină (*Orientalis confessio christianae fidei*), apoi în 1633 în limba greacă ('Ανατολική 'Ομολογία τῆς χριστιανικῆς πιστέως). Poziția lui Lucaris, studiată amănunțit de R. Belmont, *Le patriarche Cyrille Lukaris et l'union des églises*, în „Irénikon", XV, 1938, p. 342 și urm. și XVI, 1939, p. 127 și urm.

[13] Cartea lui Movilă, în versiune latină și greacă, a fost completată și i s-a dat numele de 'Ορθόδοξος ὁμολογία (Mărturisirea ortodoxă).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înfrîngerea oștilor turcești. Foarte probabil că nu. Pentru viitor, Antim Ivireanu nu vedea pe tronul Țării Românești decît un domn mai hotărît a merge împotriva Imperiului Otoman. În acest sens, se pare că Ivireanu nu este de loc străin de o încercare de discreditare a domnului, în primul rînd în sînul bisericii, chemînd la el pe mitropolitul de Adrianopol și pe Mitrofan de Niș, duhovnicul curții, pentru a le arăta 24 capete de acuzație împotriva lui Brîncoveanu, întocmite de adversari, dacă nu va fi participat la întocmirea lor însuși mitropolitul. Mitrofan rămîne însă fidel domnului și-i comunică faptele, ceea ce reise din apărarea în scris a mitropolitului[14]. Brîncoveanu îi cere în chip simplu mitropolitului demisia, pentru a nu solicita personal caterisirea la patriarhie. Antim ia însă legătură cu domnul, se apără magistral și nu atît tăria juridică a argumentelor, cît căldura vorbelor inspirate a apărării sale a făcut pe domnul creștin pînă în măduva oaselor să închidă ochii și Antim să-și păstreze încă scaunul mitropolitan. Care a fost atitudinea lui Antim în continuare nu se poate spune cu precizie. Se pare însă că a rămas în taină alături de Cantacuzini, fără să bănuiască în vreun fel ce avea să urmeze, adică tragedia domnului, omorît în final de turci, împreună cu copiii lui[15]. După anumite indicii, în complot s-a amestecat însuși marele umanist Stolnicul Constantin Cantacuzino, considerînd, probabil, că urmarea nu va fi decît o scoatere din domnie, cum fuseseră atîtea pînă aci. Dar Poarta otomană începe să procedeze înfricoșător și va continua tot așa. Urmașul său, Ștefan Cantacuzino, și tatăl acestuia, adică însuși Stolnicul Constantin Cantacuzino, n-au avut o soartă mai bună și nici nu puteau s-o aibă, dată fiind atitudinea lor, care nu a rămas ascunsă Porții. Capetele lor căzute sînt umplute cu paie și expuse ca niște măști tragicomice. În fața acestui spectacol lugubru, Antim Ivireanu persistă totuși nezdruncinat în atitudinea sa de luptă împotriva forței otomane, convins că tot va cădea. De aceea, cînd primul domn fanariot, Nicolae Mavrocordat, îi cere, sub amenințare, pe drumul Giurgiului, să-l urmeze, la vestea că oști austriece au intrat în țară[16], Antim nu-l ascultă, ci se întoarce la București. Zvonul se dovedește fals, Nicolae Mavrocordat revine, pedepsește crunt pe boierii „trădători", iar pe Antim îl dă în seama turcilor, care îl poartă de barbă și de păr în ochii mulțimii[17]. Mitropolitul vrea o întrevedere cu domnul, dar acesta nu era Brîncoveanu și Antim este închis. Se obține apoi caterisirea lui din partea patriarhiei, ca instigator la răscoală și părtaș la crime [18] și, cu tichie roșie pe cap, este pornit sub escortă, pe drumul exilului, spre mînăstirea Sf. Ecaterina de la Muntele Sinai. În cale, este căsăpit și aruncat de turci în rîul Tungea, afluent al Mariței, în Bulgaria, în prima jumătate a lunii septembrie 1716[19].

---

[14] Antim Ivireanul; *Predici*, ediție critică de G. Strempel, București, 1962, p. 297.

[15] *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, ediție C. Grecescu, București, 1959, p. 115; N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, II, p. 54.

[16] Vestea era lansată de Ioan Abramios, predicatorul curții domnești, împotriva căruia Mavrocordat s-a răzbunat mai tîrziu. Știrile relatate de Mitrofan Grigoras, *Istorie pe scurt a Țării Românești (1714—1716)*, ediție D. Russo în *Studii greco-române*, București, 1939, t. II, p. 431 și 442. Vezi și D. V. Economides, *Ioan Avramie*, în B.O.R., LXII, 1944, nr. 4—6, p. 141—159.

[17] Mitrofan Grigoras, *op. cit.*, p. 432 și 443.

[18] Ghenadie Enăceanu, *Condica sfîntă*, p. 111—114.

[19] Damian P. Bogdan, *Viața lui Antim Ivireanul*, în B.O.R., LXXIV, 1956, nr. 8—9, p. 688; vezi și N. Iorga, *Documente grecești*, în Hurmuzaki, *Documente*, XIV, 2, p. 791.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Așa se încheie spectacolul tragic, desfășurat zguduitor pe scena Țării Românești. Au căzut capetele oamenilor care s-au lovit între ei, în amestec de ambiții și idealuri, uneori fiind rude (Brîncoveanu și Cantacuzinii), dar a rămas opera lor, de o mare trăinicie. Comemorînd moartea mitropolitului cărturar Antim Ivireanu, comemorăm, de fapt, un complex cultural al momentului istoric respectiv. Constantin Brîncoveanu a fost ponegrit de adversari că a pus dări exorbitante pe popor. Dar dări mari au pus și alți domni, fără să lase în urmă o epocă de cultură și un „stil brîncovenesc" cu care țara se mîndrește și azi [20]. În această epocă culturală se integrează și activitatea de cărturar a lui Antim, susținută cu căldură de voievod. Această activitate nu se rezumă însă numai la opera de tipografie, scoțînd personal sau cu ajutorul ucenicilor peste 60 de cărți într-un sfert de veac, nu se rezumă nici la meritul de a fi introdus limba română în serviciul religios, afirmînd într-un *Molitvenic* de la 1706 că „nu iaste oprit a sluji liturghia fieștece pravoslavnic în limba sa" [21]. El este un creator în domeniul artelor plastice mici și în literatură. Pe lîngă opera de gravor și miniaturist al cărților, de la Antim a rămas în manuscris, în formă de sul, o întinsă frescă iconografică, cu titlul *Chipurile Vechiului și Noului Testament* [22], în care, pe lîngă valoarea surprinzătoare de desenator și miniaturist, se remarcă și cultura sa largă, în referințele, din legendele chipurilor, la scriitori și filozofi antici sau la scriitori religioși medievali, ca Socrate, Platon, Aristotel, Democrit, Strabo, Sf. Augustin, Ioan Gură de Aur [23].

Antim Ivireanu a stăpînit însă și darul artei literare, pentru care avea nevoie de pasta cuvintelor. Cum a ajuns să domine acest instrument de exprimare ca străin de țară este, într-o măsură, după cum spuneam la început, o enigmă. Ne putem totuși explica acest mister prin puterea lui personală de asimilare, stimulată însă în plus de simpatia trezită de capacitatea de creație a poporului observată în arta și literatura populară, în literatura cultă, în monumentele de civilizație și cultură ale țării. Om din popor, s-a apropiat de popor și de graiul lui viu, de valorile lui culturale. Limba lui literară are involuțiuni folclorice și faptul se vede în traduceri, în prefețe, în versuri ocazionale, ca cele care încheie, de pildă, *Evanghelia* de la 1697, exprimînd mulțumirea sfîrșitului, dar parcă mai ales dorul discret față de patria sa de naștere, rămasă departe:

Precum cei străini doresc moșiia [țara] să-și vază,
Cînd sînt într-altă țară de nu pot să șază,
Și ca cei ce-s pe mare bătuți de furtună

---

[20] Este neștiințifică atitudinea de a-i găsi merite lui Brîncoveanu separat și a-l acuza aspru, cum de obicei se face, cînd este vorba de poziția lui față de Antim Ivireanu. Ei au fost aduși în conflict de evenimente și de scopuri diferite în acțiunea de bună-credință a fiecăruia.

[21] Antim se întemeiază în afirmația sa pe textele canonice (Scrisoarea întîia a Apostolului Pavel către Corinteni, XIV, 19) și pe cele afirmate de alți capi de biserică ortodocși, citați de el, ceea ce dovedește informația sa bogată.

[22] Această operă a fost descoperită la Kiev și prezentată de Șt. Berechet în *Documente slave de prin arhivele ruse*, București, 1920, p. 17—26 și în articolul *Un manuscris de zugrăveală al mitropolitului Antim*, în „Comisiunea monumentelor istorice", „Anuar", II, 1928, p. 125—135; vezi acum în urmă G. Strempel, *Un cronograf ilustrat atribuit mitropolitului Antim Ivireanul*, în „Romanoslavica", XIII, 1966, p. 309—353.

[23] Citați în mare măsură și în predicile sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și roagă pe Dumnezeu de liniște bună,
Așa și tipografui de-a cărții sfîrșire
Laudă ne-ncetată dă și mulțumire [24].

Dar opera sa de deosebită valoare literară sînt *Didahiile*, adică predicile ținute din amvon, rămase în cîteva manuscrise pînă în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cînd au început să fie tipărite [25]. Literatura noastră omiletică a avut o frumoasă tradiție, începînd cu Coresi și continuînd cu *Cazania* mitropolitului Varlaam. Pe cînd însă predicile acestora sînt preluări ale unor cazanii de accepție general ortodoxă și de educație religioasă [26], predicile lui Antim sînt vii, se adresează societății românești și au ca scop și o educație cetățenească. Tablourile sînt diverse și colorate de cele mai multe ori în stilul cel mai natural al limbii. Desigur, Antim folosește diferite izvoare, între care și omiletice, dar el nu compilează, ci creează, încît cuvîntarea sa dispune întotdeauna de prospețime.

Contemporanul său Jacques-Bénigne Bossuet, celebru predicator francez, întrebuințează în cuvîntările și predicile sale stilul „lucrat", pompos și poematic, pentru preamărirea cerului și de obicei a capetelor încoronate : „Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendence, est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois, et de leur donner, quand îl lui plaît, de grandes et de terribles leçons". Abatele Faydit relatează că înainte de a-și compune cuvîntarea, Bossuet citea două cîntece din Homer, pentru „a prinde", probabil, „tonul" scrisului.

Antim Ivireanu, în schimb, folosește stilul narativ, uzează de parabole sau de splendide tablouri lirice, pe care le zugrăvește laic și direct după natură, în spirit și în limbaj popular. E un creator de forme, de imagini, și are ochii îndreptați democratic spre cei necăjiți. Într-una din predici ia, bunăoară, deschis apărarea oamenilor săraci din popor, care sînt desconsiderați și storși neomenește de aristocrație, într-o antiteză de efect :

„[. . .] Cei mari strălucesc cu hainele cele de mult preț și cei mici n-au cu ce să-și acopere trupul, cei mari să odihnesc pre așternuturi mari și frumoase, și cei mici se culcă pre pămîntul gol și pe paie ; aceia între răsfățări și între bogății și aceștia între primejdii și întristăciuni. Însă, cu toate aceste măriri despărțite, nu să cuvine celor mici mai puțintică cinste și dragoste, decît aceea ce să cuvine

[24] Aceste versuri frumoase au fost retipărite, cu litere georgiene, de Mihai Iștvanovici în *Liturghierul* său din 1710 (vezi I. Bianu și N. Hodoș, *Bibliografia românească veche*, I, p. 484).

[25] Antim Ivireanul, *Predice făcute pe la praznice mari*, ediție de I. Bianu, cu date biografice despre Antim de episcopul Melchisedec, București, 1886, XXII + 218 p. ; Antim Ivireanul, *Didahiile ținute în mitropolia din București*, ediție de C. Erbiceanu, cu o prefață de episcopul Melchisedec, București, 1888, XL + 245 p. (Erbiceanu a crezut că a descoperit „originalul") ; Antim Ivireanu, *Predici*, ediție de P. V. Haneș, București, 1915, LIII + 256 p. ; Antim Ivireanul, *Predici*, ediție critică cu studiu introductiv de G. Ștrempel, București, 1962, 322 p.

[26] Pentru corelația de texte vezi Pandele Olteanu, *Les originaux slavo-russes des plus anciennes collections d'homélies roumaines*, în „Romanoslavica", IX, 1963, p. 163—193.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

celor mari şi bogaţi, nici este cu dreptate celor mari să se închine lumea şi pe cei mici să-i batjocorească"[27].

În altă predică, Antim ia în zeflemea, în termeni plastici, pe aceia dintre boieri care socotesc că prin ascunderea adevărului la spovedanie rămîn oameni de omenie; critica e dură:

„[. . .] nu spunem duhovnicului că mîncăm carnea şi munca fratelui nostru creştinului şi-i bem sîngele şi sudoarea feţei lui, cu lăcomiile şi cu nesaţiul ce avem[. . .]".

De asemenea, multora le este ruşine, după el, să-şi mărturisească zavistia (invidia), care „roade totdeauna ficaţii, ca rugina pre fier şi ca cariul pre lemn" iar alţii obişnuiesc să facă „sărindare din jafuri" şi ce este mai trist „cel ce jefuieşte, pradă şi căzneşte pre săraci" este socotit „om înţelept". Predica aceasta este, de fapt, un adevărat pamflet.

Iar cînd Antim Ivireanu combate înjurăturile „de lege, de cruce, de cuminecătură, de morţi, de comîndare, de lumînare, de suflet, de mormînt, de colivă, de prescuri, de ispovedanie, de botez, de cununie etc.", fără să vrea, el realizează un tablou grotesc şi realist, în care toate sfinţeniile devin lucruri moarte şi sînt profanate de omul lovit de mizerie şi necazuri mari, pentru care sufletul lui nu găsea împăcare.

Tonalitatea verbului este cînd acută şi veninoasă, cînd domoală şi uşor zeflemitoare. Pe doamnele timpului, sulemenite şi pline de giuvaieruri, le compară cu Sara lui Avraam din Biblie, cu mîna plină de cocă şi faţa plină de pielm, exact, de fapt, ca o femeie de ţară: „Caut şi văd faţa Sarei, plină de pielm. Văd şi faţa unei muieri de acum, plină de fleacuri drăceşti". Critica este discretă şi atenuată, căci în fapt predicatorul nu se referă la orice femeie, ci la boieroaice.

Cuvîntul lui Antim Ivireanu este în general liric şi se învederează, între altele, în comparaţiile cu tablouri din natură, cum este acela al furtunii pe mare, prinsă în culori de maestru:

„Mi se pare ca cînd aş vedea înaintea ochilor mei chipul ei, de toate părţile să sufle vînturi mari, să se strîngă împrejurul vîntului nori negri şi deşi, toată marea să spumege de mînie şi pretutindenea să se înalţe valurile, ca nişte munţi".

Liniile tabloului, „nesclifosite" cu cacofonii, sînt de ingenuitate şi suavitate populară.

Numeroase sînt comparaţiile cu elementele naturii, dar între ele mai des revine imaginea şi „oblăduirea" soarelui, pe care-l cîntă şi preamăreşte în inflexiuni lirice, ca Echnaton în literatura Egiptului antic sau ca Francesco d'Assisi în evul mediu, în al său *Il cantico del sole*:

„Cînd soarele răsare şi să înalţă de pre pămînt, se face pricină şi mijlocitor a multor bunătăţi, că, întinzîndu-şi razele, luminează pămîntul şi marea, goneaşte şi răsîpeaşte toată ceaţa şi negura, încălzeaşte şi hrăneaşte toate neamurile dobitoacelor şi, în scurt să

[27] Doar Jean-Baptiste Massillon (1663—1742) se apropie de Antim Ivireanu cu atitudine faţă de „tant d'infortunés qui ne se nourrissent que d'un pain des larmes et d'amertume", pe care autorul îi opune aristocraţilor îmbuibaţi. În folosul cărora cei mici sînt împinşi „au travail, à la peine, à la misère et à l'affliction", în timp ce stăpînilor li se rezervă numai „la joie, le repos, l'éclat et l'opulence: ils naissent pour souffrir, pour porter le poids du jour et de la chaleur, pour fournir de leurs peines et de leurs sueurs à vos plaisirs et à vos profusions; pour traîner, si j'ose parler ainsi, comme de vils animaux, le char de votre grandeur et de votre indolence" (*Aux grands du monde*, din ciclul *Petit Carême*, 1718).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zic, toate le însufleţeaşte şi le înviază şi pre toate împreună le bucură şi le veseleaşte [. . .]; că deşi iaste luminătoriu mare al ceriului şi împărat al tuturor stealelor, iar lăsînd celialalte stihii, îndrăgeaşte şi iubeaşte mai mult pre smeritul acesta de pămînt şi spre dînsul are închinată toată pohta lui, pre dînsul luminează cu razele sale, pre dînsul împodobeaşte cu toate feliurile de copaci, pre dînsul înconunează cu florile, pre dînsul îmbogăţeaşte cu rodurile, pre dînsul hrăneaşte cu lucrurile sale".

Cineva ar putea fi tentat să creadă că Antim a cunoscut cumva opera lui Francesco d'Assisi, dar cîntecul său, „dispersat" în două predici şi „întregit" aci, este, de fapt, o inspiraţie proprie, izvorîtă din vibraţia personală în faţa frumuseţilor naturii, lucru destul de des sub pana sa, cînd cîntă luna care „luminează şi călătoreaşte [...] făr-de zăticneală", deşi, tablou grotesc şi folcloric, o latră cîinii, sau cînd cîntă pe fecioara Maria în comparaţie cu diferite elemente ale naturii: „[...] aleasă este ca soarele [...], aleasă este şi frumoasă ca luna [...], aleasă este ca revărsatul zorilor etc.".

Opera lui Antim Ivireanu este deci în general a unui mare talent literar şi ea are un registru variat.

Şi dacă ne gîndim că pe lîngă cele arătate pînă acum, Antim a pus bazele unui aşezămînt ca mînăstirea Antim, cu scopul de a fi de larg sprijin obştesc în Bucureşti[28], atunci ne dăm seama că el s-a simţit cu toată fiinţa sa integrat poporului român. De aceea poporul român, la 250 de ani de la moartea sa, îl omagiază ca pe unul din marii şi adevăraţii lui fii, opera lui, lăsată moştenire, fiind de incontestabilă valoare culturală şi artistică.

[28] Indicarea sprijinului pentru învăţarea copiilor, pentru săraci, pentru fete de măritat, pentru bolnavi, pentru tipografie şi „vivliotică" etc., în legatul mitropolitului Antim, publicat de Ghenadie Craioveanu în B.O.R., IX, 1885, p. 163 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

C. A. ROSETTI LA ZIARUL „ROMÂNUL"

MARIN BUCUR

„Românul" (diariu politicu, comercial, literar) a apărut în 1857 în plină campanie unionistă, imediat după întoarcerea lui C. A. Rosetti din exil. Împreună cu „Steaua Dunării" și „Dîmbovița" formează, deși vor polemiza violent, triunghiul de rezistență al presei unioniste.

Teoretic, programul „Românului" era al unui filantropism patriotic, unde Rosetti „făcea poezie politică"[1], afișînd o politică dincolo de interesele dv grup, a tuturor, voind progres prin iluminare, pe o linie oficială-conservatoristă („nu vom face ceea ce se numește opoziție și nu vom combate ca sistem, stăpînirea, guvernul sau oricum vor voi să-l numească"[2]).

Era, categoric, un program de compromis formal, care să nu atragă atenția locotenenței domnești asupra unui „mădular" dezbinatoriu. Pentru a limpezi unele incertitudini și a neutraliza unele bănuieli, puse în acțiune trompeta verbală, susținînd regimul intern, cerînd solidaritate, acțiune, pe un ton biblic, patern și afectat: „Rumâni ! Rumâni ! Dați-mi voie să vă spui cu mîna pe creștet că pe calea întortochiată, în întuneric, și cu șoapte noi nu vom birui pe inamicii noștri. Să lăsăm dar cum a zis Isus ? « pre cei morți să-și îngroape morții », să ne adunăm cu unire, să dezbatem fără patimi și fără ură astăzi candidații, mîine instituțiile, repetînd cu toții sfintele strofe din *Cîntarea României* : « Deșteaptă-te, patria mea ! biruie-ți durerea... e timp a ieși din amorțire, seminție a domnitorilor lumii » aștepți oare spre a învia ca strămoșii tăi să se scoale din mormînt"[3].

Nu-i trebui răgaz lui C. A. Rosetti decît cîteva numere și adevărata poziție politică ieși clar la lumină. Unirea Țărilor Române deveni deviza luptei și ziaristul puse în mișcare geniul său gazetăresc. A fost și a rămas un patetic sentimental, cum fuseseră în fond și ceilalți pașoptiști:

„Rumâni alegători, alegeți ! Unii vor ca națiа rumână, precum este împărțită în clase, să fie împărțită și-n principate, ca astfel turburată necontenit să fie înăuntru ca s-afară prada celui mai tare sau celui mai dibaciu ; s-alții vor buna orînduială prin dreptate, propășirea prin știință,

[1] N. Iorga, *Istoria Romînilor*, vol. IX, *Unificatorii*, București, 1938, p. 320.
[2] „Românul", an. 1, 1857, 9/21 august.
[3] Ibidem, nr. 5, 24/5 august, p. 2.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16 NR. 2, p. 205-210, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împăciuirea prin morală ş-adevăr, răsplătirea pentru muncă şi credinţă şi puterea prin unire"[4].

Era un limbaj al epocii, o graţie a verbului, oricîtă pedanterie superfluă ni s-ar părea nouă, obişnuiţi cu euritmia exactă a înţelesurilor verbale. Frontispiciul ziarului era întărit cu două canoane creştine : „Luminează-te şi vei fi", „Voieşte şi vei putea". Apoi paginile sînt stropite cu devize, citate evanghelice, istorice : „Deviza ta este Tărie şi Amor" ; altădată e „Unirea"...

E un personaj familiarizat cu tribuna, adresîndu-se mulţimilor, citindu-le manifeste, chemîndu-le la luptă.

C. A. Rosetti în această direcţie — şi în această epocă — n-are un stil teatral, adică nesincer. Cine compară limbajul „Românului" cu al „Pruncului român" şi al „Populului suveran" nu distinge deosebiri. „Mare răsunet, prin tonul aprins al articolelor sale, prin îndărătnica statornicie în cele mai înaintate idei..., prin talentul de scriitor al lui Rosetti, prin putinţa ce avea el de a ţinea anumite păreri politice la înălţimea oamenilor cu jumătate de cultură, dar cu pretenţii o dată şi jumătate, — află marea foaie a «roşilor» «Românul», urmaşul, crescut în format şi în siguranţă al «Pruncului Român» de la 1848"[5].

Stilul afectat şi delirant democratic e, adevărat, caragialesc în parte, dar e al epocii, nu l-a „creat" el. Sfaturile către popor sînt apostolice, oratorul întinzînd braţele ca un Eliade, silabisind, pentru a fi memorizate, profeţiile :

„June român ! Domn pe tine şi ţară în sfînta-ţi neatîrnare, intră în inima ta şi dă hotărîrea ta cea firească fără a te gîndi la interesele cele mici, fără a te sfii de nici un om, de nici o putere şi de nici o opinie, şi fii sigur că cuvintele tale de vor fi sfinte vor trece ca săgeţi în inimile oamenilor" [6].

Dar şi la 1848 frazele au acelaşi ton dulce, seducător, umflate ca o mantie bogată în falduri :

„Acum fraţilor români, precum aţi aflat moderaţie şi blîndeţe chiar în furia voastră, cît aţi tras lauda Europei şi aţi intrat în rîndul naţiilor civilizate, cu aceeaşi moderaţie, cu aceeaşi generozitate purtaţi-vă şi de acum înainte"[7].

Chiar şi declaraţiile guvernului revoluţionar au un compas larg de rotire, psalmodiindu-se la nesfîrşit. Să nu uităm că aceasta e epoca *Cîntării României*.

„Înmoi pana în lacrimi de bucurie ca să spui lumei, să spui Europei, să spui posterităţii patriotismul, bravura şi înţelepciunea poporului român. Fericită Românie ! pămînt sacru care ai făcut să rodească cuvintele lui Crist, popor glorios care ai ştiut să susţii libertatea cu pace, ca să nu se împlinească voinţa celor ce slujesc răului, celor ce voiesc a umili şi a năpăstui pe fii României, bucură-te că prin înţelegerea ta astăzi soarele luminează libertatea pe feţele românilor"[8].

---

[4] C. A. Rosetti, *Către alegători*, „Românul", an. I, 1857, nr. 8, 3/15 septembrie, p. 2.
[5] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea — de la 1821 înainte*, vol. III, 1909, p. 254.
[6] C. A Roset, *Încrederea în sine*, „Românul", nr. 14, 21/6 septembrie, p. 2.
[7] „Populul suveran", 1848, nr. 1, 19 iunie, p. 1.
[8] Ibidem, 1848, nr. 4, 5 iulie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Care e deosebirea între declarația teribil patriotică din „Populul suveran" :

„Oh ! nu : trebuie să zică istoria că pe cînd fu mai ferice, mai liberă, unii dintre fii ei nu voiră a trăi în sînu-i. Voi aveți copii ce vor purta numele vostru... Veniți, fii ai patrii române, veniți și vă uniți cu toții, căci numai prin amor vom putea ajunge la adevărata fericire, la adevărata libertate"[9],

și îndemnul la Unire al lui C. A. Rosetti în 1857:

„Cum dar rumâni să pot a să mai îndoi un singur minut, că șapte mari împărați care n-au subscris la 1856 unirea pe singurul cuvînt că noi, în dreptul nostru de nație autonomă, n-am fost consultați, n-o să consimțească acea unire acum cînd avurăm fericirea în anul 1857 d-a striga cu un singur viers : Unirea, Princip strein, Guvern constituțional"[10].

Cu această melodie se cîntară evenimentele preunioniste în paginile „Românului" și se însoți cortegiul actelor mari ale epocii. Cel căruia îi fusese „iertat a lua condeiul în mînă", jurînd a nu mai fi pe vecie „cu nici o partidă și cu nici o clasă ci cu adevărul și dreptatea"[11], în plină toamnă a aceluiași an al întoarcerii, e deputat în Adunarea ad-hoc, unde are o prezență febrilă. Nu putu rămîne pasiv la o acțiune în care forțele pașoptiste se regrupaseră din nou. Aproape toți revoluționarii erau în posturi politice. C. A. Rosetti făcea parte din „comisia însărcinată cu redactarea memorandului dezvoltător al celor patru punturi"[12], iar în ședința din 11 noiembrie, ca „unul din deputații orașului București", protesta în numele jurnaliștilor contra „cenzurii și a amputării proceselor verbale ale ședințelor de dezbateri ale Adunării"[13].

Ideea de „Unire" e luată de departe, de la Adam. C.A. Rosetti găsește în orice fapt un subiect tentant publicistic, îl prepară cu citate și referiri la lectura sa solidă. Chiar și societăților de asigurare le face reclama de școli de educare a simțămîntului de solidaritate. Berlicoco, dandystul din tinerețe, scandalagiul care călătorea pe podul Mogoșoaiei călare și cu spatele înainte, e acum starostele comercianților și negustorilor, proprietarul stabilimentului de librărie (în calea Mogoșoaiei 18) cu cabinet de citire a noutăților apusene format din 300 de volume, depozitar de vinuri cărora le face reclamă negustorește, ca și ultimei mărci de hîrtie importată de el. Nu-i era jenă să se recomande comisionar și librar, librăria fiind o instituție venerată, cu tradiție ilustrată de Eliade numai cu două decenii în urmă, cum nu se sfia să facă publicitate bufonă unei loterii străine :

„Să trăiască dar loteria ! Coragiu ! Cine are coragiu are noroc"[14].

Și Creangă, pînă la răspopire, era membru de la înființare al *Primei societăți de economie* din Iași, la 1 iunie 1871, cu un capital de 25 lei[15].

C. A. Rosetti este ziaristul nostru modern care știe să alcătuiască un jurnal de la editorialul și comentariul extern informat, în contextul căruia apreciază oscilația politică internă, pînă la apropierea unor colaboratori de prestigiu. A adus pe lîngă el pe Gr. Alexandrescu, Al. Odobescu, Cezar Bolliac.

---

[9] „Populul suveran", 1848, nr. 9, 19 iulie, p. 1.
[10] „Românul", nr. 41, 31/12 decembrie, p. 3.
[11] *Către clasa întîia a privilegiaților*, „Românul", an. I, nr. 8, 7/19 septembrie, p. 2.
[12] „Românul", nr. 26, 5/17 noiembrie, p. 3.
[13] Ibidem.
[14] C. A. R., *Loteria*, „Românul", an. II, 1858, nr. 61, 4/16 august, p. 242.
[15] G. Călinescu *„Ion Creangă"*, Editura pentru literatură, ed. a II-a, 1963, p. 131.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gazetarul va face loc cronicarului dramatic—aspect ce va fi discutat cu altă ocazie. Nimic din ce interesează opinia publică nu va fi uitat, căci ziarul era văzut ca un for al interesului general.

În epoca unirii și, mai tîrziu, cînd cei mai mulți dintre revoluționari se disculpă de actele anului 1848 și dezavuează public mișcarea, C. A. Rosetti a dovedit integritatea convingerii sale politice. Era demn de ceea ce crezuse mai înainte și admitea cu mîndria triumfătorului că ceea ce e în curs de împlinire acum fusese înscris pe steagul revendicărilor de pe Cîmpul Filaretului și în declarația de la Islaz. Comparînd constituția de la 1848 cu cea de la 1858, conchidea cu aluzie la inamicii revoluției:

„Acestea sînt acele cereri ale tîlharilor de la 1848, și toate aceste, pentru care fură atît de acuzați și pedepsiți cu atîta cruzime, s-au consimțit acum la toată Europa, care a mai adăugat încă «Titlul de Principatele Unite»...[16], votul real de la 1857 însemna consfințirea din nou a principiilor de la 1848"[17].

C. A Rosetti a spălat fața revoluției de la 1848 de învinuirile forțelor conservatoare și aniversările ei s-au transformat în pagini de o sinceritate zdrobitoare despre legămîntul său sufletesc cu idealurile de atunci:

„Mîine, scria C. A. Rosetti în 1864, se împlinesc 16 ani de la reînvierea de la 1848 și iacă că și această aniversare o serbăm, precum serbam și pe cele 15 trecute, tot singur, tot fiecare în cîte un unghi, și numai cu cîțiva amici ai săi.

Mîine se împlinesc 16 ani și națiunea n-a putut să serbeze acea zi a reînvierii, pe cîmpul libertății, întrunită întreagă în jurul tribunei sale libere, și fără nici o piedică, fără nici un geandram, astfel cum se cuvine a fi o națiune vîrstnică și liberă, astfel precum a fost ea în curs de trei luni cînd ea domnia singură"[18].

Mai mult decît oriunde, aici C. A. Rosetti și-a justificat crezurile revoluționare în acțiunea politică. Bătălia pentru Unire a avut în el un ostaș devotat. Conjura opinia publică în numele Unirii, ca în numele celui mai sfînt ideal. Unire sau dezmembrarea Principatelor Române era alternativa între ființa și neființa patriei. „În numele a 19 seculi de suferință trecute, în numele seculilor de fericire a venit, deputați rumâni, vă conjurăm, nu pierdeți zilele, nu pierdeți nici orele, nici minutele, lucrați zi și noapte, lucrați bărbățește, lăsați pe cei morți să-și îngroape morții, și mergeți înainte bărbățește și sfîrșiți cît mai curînd lucrarea voastră ca adevărați rumâni"[19].

Era, categoric, un antifeudal, partizan violent al unei alte alcătuiri. Sistemul castelor și al privilegiilor boierești se perimase și vremea cea nouă se sufoca într-un cadru prea strîmt. Clasa tîrgoveților, comercianților și negustorilor, cărora el le era staroste, arunca pe foc privilegiile și legiurile vechi. C. A. Rosetti susține chiar o reprezentanță bogată a națiunii, o guvernare democratică care să înlocuiască liberul arbitru al dictatorului.

---

[16] C. A. Rosetti, *Revoluție și revoluționari*, „Românul", an. II, 1858, nr. 71, 18/30 septembrie, p. 1.

[17] „Românul", an. IV, 1860, nr. 54, 23 februarie. V. și „Românul", an. VIII, 1864, 11 iunie, p. 1.

[18] Ibidem, an. VIII, 1864, 11 iunie, p. 1. A se vedea în *Revista politică*, „Românul", an. III, 1864, 7 aprilie, p. 1.

[19] „Românul", an. I, 1857, nr. 18, 8/20 octombrie, p.1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ziaristul invocă, face apel la popor. E un exaltat, şi deşi sîntem în anul 1858, condiţiile pe care le pune pentru alegerea unui domn care să fie al timpurilor moderne au parcă în vedere pe viitorul domnitor al României unite: Al. I. Cuza [20].

Paradoxul provine din situaţia că C. A. Rosetti, care brava că „n-a fost lăsat să treacă nici o ocazie fără a combate, sub toate formele şi în toate chipurile ce ne-a fost prin putinţă, *privilegiurile*, patentele de tot felul", admitea, totuşi, o aristocraţie ereditară istorică, îngrozit de „aristocraţia burgheză sau financiară, lipsită de naştere, de strămoşi, de pilde mari şi nobile, moştenite din neam în neam, "care„ îndată ce ieşi din calea ei cea dreaptă şi firească şi voi să se facă aristocraţie la rîndul ei, o văzurăm întotdeauna şi pretutindene speriată de poziţia ei, închizîndu-se într-un spirit strîmt de egoism, de corupţie, de venalitate, şi slujind, pe rînd, de ajutor amăgitor, la toate partidele, la regi, la populi, după principiul ce-i părea mai lesne de-a izbuti şi mai folositor intereselor ei private"[21].

Principalul inamic a rămas însă vechiul regim, regimul pe care revoluţia nu reuşise să-l îngenunche. Subterfugiile ziaristului sînt o mie şi una pentru a scăpa de ochii cenzurei. Într-un articol *Despre despărţirea căsătoriilor* (cu un motto biblic: „Şi nimene nu coase petec de pînză nouă la haină veche; iar de nu, luaţi-vă sfîrşitul, sau cea nouă de la cea veche şi mai mare gaură va fi"), chestiunea esenţială era nu divorţul, ci dialectica socială, la modul cel mai direct, fără nici o legătură cu chestiunea în discuţie: „deci foile cele vechi sînt societăţile cele învechite de timp, desmădulate de corumpere, deci haina cea veche este o pravilă veche, pe care nici n-o mai poţi aplica aşa precum este, fiindcă timpul a zdrenţuit-o atît de mult în mîinile celor ce au fost puşi a o păstra şi a o aplica, întrucît nu mai poate învesmînta generaţiile cele noi. Dumnezeu tatăl reînnoieşte pe tot anul veşmintele pămîntului. Părinţii ne-au pomenit să reînnoim pe tot anul ce vom găsi învechit, greşit în pravili"[22].

Societatea umană e un mecanism care nu poate fi întors şi potrivit după orarul trecutului:

„Viaţa, trebuie să v-o spui, fiindcă aţi uitat-o, nu ţîşneşte din mormintele unde putrezesc morţii, ci din inimile acelora carii o au întrînşii"[23].

Desăvîrşirea umană e prin progres şi prin civilizaţie. Omul devine el însuşi nu prin sine, ci prin societate. Civilizaţia, adică reformele, apropie omul mai mult de esenţa sa.

„Cu cît omenirea se civilizează, cu atît ea devine pacinică şi omenoasă"[24].

În fine, Unirea Principatelor şi alegerea unui singur domn provocară o explozie de entuziasm cum pana lui C. A. Rosetti nu mai pregătise decît după instalarea guvernului provizoriu la Bucureşti în vara lui 1848. Ziua de 24 ianuarie, după campania cu un rar zel patriotic susţinută în favoarea lui Cuza, după alegerea lui ca domn al Moldovei, este decretată „ziua cea mai fericită din analele istoriei noastre", „minunea fericită",

---

[20] C. A. Rosetti, *Mina de fier*, „Românul", an. II, nr. 62, 7/19 august.
[21] C. A. R., *Aristocraţia de jos*, „Românul", an. II, 1958, nr. 23, 21/2 martie, p. 903.
[22] „Românul", an. II, 1858, nr. 30, 30/11 iunie, p. 166.
[23] Ibidem.
[24] C. A. Rosetti, *Principatele Unite*, în „Românul", an. III, 1859, nr. 8, 20/1 februarie, p. 1

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

intrarea în „regimul libertății"[25], „cea mai frumoasă pagină în istoria națiunii române"[26].

Adunarea electivă îl însărcinase pe Rosetti să-l întîmpine pe Cuza la hotarul dintre cele două provincii, și să-i înmîneze în numele poporului „coroana Principatului nostru", gest care crescu în ochii săi, văzîndu-se „ales al națiunii"[27].

Numele lui Cuza este cîntat ca al unui salvator. Rosetti îi făcu o presă cu atîtea flori stilistice cîte s-ar fi aruncat pe piața teatrului în onoarea noului ales. Omul are harul celui așteptat de popor:

„România de peste Milcov a numit în sfîrșit pe domnul ei, și precum era desigur, numele alesului a fost aclamat în toată România cu un singur viers: să trăiască Alexandru Cuzea, alesul românilor! Prințul Cuzea a fost unul dintre cei carii la '48 au ridicat stindardul autonomiei și al libertății Principatelor, și unul dintre cei carii au suferit la arbitrarul guvernului de atunci"[28].

Urmă o perioadă de timp în care Rosetti teoretiză ideea de „libertate absolută", adică libertatea emanînd de la puterea poporului, punînd clauză pentru eficacitatea legilor, respectarea voinței generale[29]. Căci numai o putere are dreptul natural de a domina în societate: *poporul*, și fără o națiune care să autoguverneze, nu se poate pretinde respectarea legalității, prin libertatea presei și a adunărilor[30].

Există o singură cale de a ajunge la libertate: domnia poporului, a națiunii. Rosetti nu e străin de gîndirea politică a lui Bălcescu cînd recunoaște antagonismul între popor și stăpîni:

„Lupta între națiune, care de natura ei tinde la libertate, și-ntre guverne, care tind la cotropire, a fost și va fi totdeauna necurmată"[31].

Instabilitatea guvernamentală ce urmă Unirii luă lui Rosetti trompeta din cui; dădu alarmă că boierimea n-a înțeles că de atunci privilegiile erau acte de băgat în cufere și în sipeturi:

„Nu, boieria, privilegiile, regulamentul și toate celelalte ale lor sînt cu totul desconsiderate în opinia publică. Însă noi mărturisim că-n fapt partida regulamentară are încă o putere destul de mare, ș-alegerile d-acum o dovedesc învederat. De unde vine dar această putere destul de mare a unei clase atît de uscate? I-iu din obicei; ș-al doilea din necurmatele și necontenitele greșale ale guvernelor ce succeseră de la 24 ianuarie și pînacum la 5 martie"[32].

La un an după Unire, C. A. Rosetti lasă ziarul în seama lui C. D. Aricescu, pentru că intrase în guvern „împreună cu amicii mei politici", — amicii fiind N. Golescu, D. Brătianu, I. Brătianu, V. Boerescu, I. I. Filipescu, V. Vlădoianu[33].

---

[25] „Românul", an. III, 1859, nr. 11,27/8 februarie.

[26] C. A. Rosetti, *Principatele Unite*, „Românul", an. III, 1859, nr. 11,27/18 februarie, p. 1.

[27] Ibidem, nr. 15, 5/17 februarie, p. 1.

[28] C. A. Rosetti, *Principatele Unite*, „Românul", an. III, 1859, nr. 2, 6/18 ianuarie.

[29] *Respectul legilor*, articol nesemnat, în „Românul", an. IV, 1860, nr. 21, 21 ianuarie, p. 58.

[30] *Legalitatea*, ibidem, an. IV, 1860, nr. 47, 16 februarie, p. 146.

[31] Ibidem.

[32] *Comitaților mei din orașul București*, „Românul", an. IV, 1960, nr. 65, 5 martie, p.210

[33] Ibidem, nr. 150–151, 29/30 mai.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Numit secretar de stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice, militează în presă pentru libertatea individului și pentru propășirea lui prin educație. Libertatea nu e posibil de dobîndit fără o instrucție publică generală. Cita din Condorcet despre rolul instrucției în dobîndirea libertății omului și susținea învățămîntul general care „să aibă o direcțiune eminente națională și apropiată mai cu osebire trebuințelor noastre morali, sociali și materiali", pentru „înrădăcinarea principielor egalitarie și constituționali, și să contribuie la cultivarea frumosului și bunului, la moralizarea societății"[34].

C. D. Aricescu, „constrîns a merge o lună de zile spre a-și căuta sănătatea", lasă în locu-i redactor responsabil pe Eugeniu Carada, care cu această ocazie face debutul carierei sale politice de mai tîrziu. În 15 iulie al aceleiași veri, C. A. Rosetti reveni la conducerea „Românului" teoretizînd în jurul autonomiei și electivității democratice:

„O națiune n-are trebuință de nimene spre a exista, ea nu datorează socoteală decît sieși.... În orice împrejurare, singura autoritate supremă, singurul suveran de drept, este voința generală a căriia suveranitatea este necontenit și fără prescriere"[35].

Normele de guvernare au la bază principiile dreptului natural rousseauist, ca și în gîndirea politică a rivalului său politic, Eminescu:

„Oamenii nu se guvernează după niște legi cu totul convenționali, ci după simțimintele, după obiceiurile și după trebuințele stării lor de civilizație și chiar și-a naturei lor"[36].

În schimb, unde se deosebește structural de Eminescu este în admiterea unei politici a prezentului, găsind principiile politice ale trecutului învechite, vătămătoare progresului.

„Nici talentul de a fi cel mai mare, nici virtutea, nici vițiul, nici chiar crima nu sînt în stare a susține o idee care a trecut în stare de tradițiune, și, prin urmare, chiar dacă am admite că guvernele trecute au avut o idee, ea acum este în stare de tradițiune, și nimeni n-o mai poate învia, căci istoria nu staționează, nici nu se repetă"[37].

Exact ceea ce reproșa Eminescu liberalilor, de a fi sfidat istoria, răsturnînd ordinea firească de dezvoltare a statului natural.

Agitația publicistică a acestui temperament neastîmpărat se prinse de legea electorală în vigoare și în baza căreia nu avea dreptul de vot[38], pentru că veniturile sale nu intrau în clauzele articolului 4 și 19 al legii electorale, fiind acum în ajunul de-a se „desface de stabilimentul său comerciale"[39], anunț cu care ziarul este împînzit o bună bucată de vreme.

Totuși, în 1861 era deputat și da în vileag caracterul malefic și pernicios al lui Eliade[40], acuzat de trădare.

---

[34] C. A. R., *Ordine circulară către Dd Profesori*, „Românul", an. IV, 1860, nr. 176, 21 iunie, nr. 526.

[35] *Studie Constituționali, Opiniunea publică*, „Românul", nr. 197, 15 iulie, p. 594.

[36] Ibidem.

[37] „Românul", an. V, 1861, nr. 46, 25 februarie, p. 3.

[38] Făcea parte din comitetul central din București „pentru subscrierea petițiunii din 11 iunie 1861 către Domnitor, cerînd Unirea desăvîrșită a Moldo-României sub Domnitorul ales la 5 și 23 ianuarie și întinderea senului electoral", împreună cu I. I. Melik, Gr. Serurie, C. Bolliac, Alecu C. Golescu, N. T. Orășanu, Hr. Policroniad etc. (în „Românul", an. VI, 1861, nr. 166, 15 iunie p. 518, și în *Situațiunea*, „Românul", an. V, 1860, nr. 63, 4 martie, p. 2 etc.).

[39] „Românul", an. V, 1861, nr. 14, 14 ianuarie, p. 1.

[40] *Cavasul lui Omer Pașia*, „Românul", nr. 90, 31 martie, p. 295.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Polemizează cu ziarul „Unirea", organul partidei moarte, al „părţei drepte a Adunării", adică aripa boierimii conservatoare din Cameră, care a rămas cu „regulamentul şi dinastiile cele vechi", şi fără a ocoli buba, se arată nemulţumit de guvernarea lui Lascar Catargiu[41].

C. A Rosetti acuză boierimea de complot contra Unirii, ea împiedicînd desăvîrşirea ei, auxiliarul intern al intereselor duşmanilor din afară. Dacă în practica acceptării progresului moderaţia şi reformismul caracterizează gîndirea lui C. A. Rosetti, el e un radical şi un categoric în condamnarea feudalităţii. E o lume compromisă de propria ei istorie :

„Apoi dacă nobilimea Franţei muri la 1789 de necapacitate, neaplicare şi prevenţiune, ce mai poate spera boierimea noastră ieşită din pravila lui Caragea şi Regulamentul Organic ?"[42].

C. A Rosetti e un boierocton în presa românească din epoca lui Cuza:

„Şi la noi tot această maşină s-a profesat cu ţiganii. De le vom da libertate, ziceau boierii, ei vor muri de foame. Bieţii boieri ? Ei au fost urziţi în toate ţerile a merge din peire în peire, din asurzidate în asurzitate. Dar nu putea fi altfel. Orice instituţiune ce ajunge la sfîrşitul ei se corupe, se tîmpeşte : într-altfel ca n-ar putea muri !"[43].

Însă vorbele mari sînt spuse în orice împrejurare. Cum conjură pe cetăţeni în unele idei de libertate, tot aşa intervine pentru salubrizarea străzilor oraşului prin stîrpirea cîinilor vagabonzi. Preconizarea unor măsuri sanitare contra „flagelului" canin este exprimată în aceiaşi termeni ca în oricare articol politic. Nu mai poate sau nu-şi mai dă seama cînd şi cum trebuie schimbate unele. Aceeaşi pledcarie şi pentru marca de hîrtie importată de propria librărie cît şi pentru legea reformei agrare. Treptat, nemulţumit de tărăgănarea lucrărilor din Cameră, dădu drumul seriei de articole filipice ale lui Bolliac în sprijinul legii pentru secularizarea averilor mănăstireşti. Începu săfie nemulţumit de cabinetele post-unioniste, bănuindu-le de cîrdăşie cu inamicii progresului : boierii. Se găsi un prilej banal să folosească editorialul ziarului pentru a lovi în Kogălniceanu, că nu participase la solemnitatea împărţirii premiilor pentru studenţi[44]. Protestă în acelaşi loc pe lîngă ministrul de justiţie că se întîrzie restituirea armelor de lux ridicate de la proprietari şi că lui nu i-a înapoiat epistola luată „prin violarea cea mai mare ş-a dreptului ş-a moralităţii, ş-a probităţii naţionale"[45] ; drept răspuns se confiscă şi revolverul lui E. Carada.

Prinse de veste că guvernul îl pusese sub observaţie şi se dezvinovăţi cu o prudenţă vicleană :

„Să nu creadă cineva că voim să criticăm Guvernul ; nu !"

Dar ce era altceva decît o critică la modul parabolic, blînd :

„Vorbim acum către guvern, către toţi românii, din toate clasele, cum vorbeşte copilul bolnav către maica sa : buzele-i ard, gura i s-a uscat de durere şi d-arşiţă, vocia i s-a stins ca şi toate puterile, dar inima tot mai bate, şi bietul copil neputînd să crează că maică-sa nu poate, şi mai puţin încă nu voieşte să-i dea ajutoriu, să-l scape, se uită spre dînsa cu lacrimile

---

[41] „Românul", nr. 169,18 iunie, p. 1.
[42] C. A. R., *Unde ne duc*?, „Românul" nr. 277, 4 octombrie, p. 875.
[43] Ibidem.
[44] „Românul", an. II, 1862, nr. 181, 30 iunie şi 1 iulie.
[45] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fierbînd pe ploapele lui de focul din întru şi-i cere, şoptind, apă, ajutoriu Facă cerul sau să fim înşelaţi în aprecierile noastre, sau să nu ştim nici ce auzim nici ce vedem, sau să izbutim a face pe toţi a auzi şi a vedea ce auzim şi ce vedem noi, ce aude şi vede toată lumea, sau ca toţi românii să lase interesele cele mici, urile cele meschine şi sterpe şi întrunindu-ne şi luminîndu-ne, întărindu-ne, sfătuindu-ne prin întrunire şi prin suspinele cele arzînde ale României, să reluăm în mînă stindardul naţional şi să-l ridicăm atît de sus încît să-l vadă toată Europa, să-l recunoască, să strige : ea este şi să ne reluăm locul ce ni se cuvine la banchetul cel mare al reînvierii tuturor naţionalităţilor" [46].

Anul 1863 fu şi mai senzaţional. Relaţiile lui C. A Rosetti cu guvernul continuară a se răci. Interveni în apărarea lui Aricescu [47], iar apoi propria sa persoană îi dădu serios de furcă. Protesta că e anchetat la biroul procuraturii, strigă în gura mare că libertatea cuvîntului şi a tiparului este nerespectată, guvernul nu aşteaptă prea mult şi prin Ministerul de Justiţie îl judecă şi îl achită, victoria fiind sărbătorită cu declaraţii şi steaguri.

„Românul" însă fu consecvent şi deveni el judecătorul guvernului Creţulescu, acuzîndu-l de pasivitate şi lipsă de vocaţie politică [48].

Nu trecură decît cîteva luni şi Kogălniceanu ameninţă ziarul cu suprimarea, drept pedeapsă pentru desele critici aduse de „Românul" că ar fi introdus teroarea contra libertăţii cetăţenilor. C. A. Rosetti răspundea că şi aşa el nu va conduce „Românul" după 1 ianuarie 1864 ; paginile continuară a fi adevărate manifeste pro-rurale, socotindu-se chestiunea ţărănească esenţială, vitală pentru interesele patriei :

„Nici o cestiune nu poate fi mai mare, dar nici măcar d-o potrivă cu cea rurală" [49]. Este „uriaşa cestiune ce se numeşte legea rurală" [50].

Gazetarul nu putu nici de data aceasta să rămînă absent la evenimentele politice ale zilei. Încă o dată trebuia să dovedească că „partida cea vechie" — boierimea conservatoare — ca şi la 1848, era anacronică cu epoca, cum fusese totdeauna [51]. În ziar se exprima totuşi şi o linie mediană în soluţionarea crizei rurale, frate fiind şi „boierul" şi „săteanul", cum se exprima C. A. Rosetti. Vehemenţa fu totuşi fără margini. Cum se tărăgăna şi se întîrzia reforma agrară prin maşinaţiile şi instrucţiunile aripii de dreapta a Camerei, „Românul", exprimînd gîndirea politică a lui Rosetti, făcu corp comun cu politica lui Cuza şi Kogălniceanu, deşi lăsă să se înţeleagă că acuza chiar pe domnitor şi pe primul ministru. Nu înţelese politica acestora, confundîndu-i cu conservatorii, suspectîndu-i de trădare a încrederii ce li se învestise. Aluziile devin tot mai dese. Deziluzia că nu s-a împlinit nimic din ceea ce se intenţionase are în vedere şi anii de domnie ai lui Cuza. „Nu este ea (România !) oare, d-atunci (de la răscoala lui Tudor Vladimirescu) şi pînă acum, necontenit agitată d-o suflare de viaţă, în care se încrede, începe a da florile sale, şi-a doua zi vin lapoviţele, şi florile ei cad, şi roadele ei se pierd ! Ce căldură, ce suflare de viaţă la 1821 şi la 1848, şi ce grozav îngheţ... "[52].

[46] „Românul", an. VI, 1862, nr. 213, 1 august.
[47] Ibidem, an. VII, 1863, 3 mai.
[48] Ibidem, 11 august, p. 1.
[49] *Revista politică*, „Românul", an. VIII, 1864, 30 martie, p. 1.
[50] Ibidem, 4 aprilie, p. 1.
[51] Ibidem, 21 martie, p. 1.
[52] Ibidem, 7 aprilie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Kogălniceanu cu încă un inamic în contra sa, cînd mai avea și Camera, suprimă ziarul în zgomotul protestelor calomnioase ale lui C. A. Rosetti invocînd libertatea tiparului.

„Românul" reapăru după 2 ani, la 11/23 iunie 1866, imediat după lovitura de stat soldată cu înlăturarea „colonelului Ion Alexandru Cuza". Cel care scrisese cîndva că alegerea lui Cuza este în ordinea minunilor proniei, probabil scria aceste jalnice retractări făcînd jocul unei cabale monstruoase la care se pare că participase direct [53], decretînd eroi pe ofițerii trădători:

„Din nenorocire, alegerea făcută la Iași n-a fost nimerită"; lovitura de la 2 mai 1864 e caracterizată ca „uciderea deplină a tuturor libertăților", actele de lașitate ale maiorului Leca, colonelului Haralambie ș.a., acte în acord „cu voința generală a națiunii" [54].

Partizanii lui Cuza sînt defăimați ca „oamenii regimului căzut la 11 februarie, în organele despotismului de la 2 mai, iar astăzi se fac propagatorii acțiunii oculte a străinilor ce vor nimicirea țării" [55].

C. A. Rosetti se retrage de la conducerea ziarului, fiind numit ministrul cultelor și instrucțiunii publice în timpul locotenenței domnești, și în primul guvern de coaliție, în care calitate își legă numele de înființarea *Societății literare române* ca instituție academică. „Românul" continuă însă a exprima opinia politică a ideologului liberal trecut acum pe poziția monarhismului. Întîi, sprijini candidatura lui Filip de Flandra, dar cînd acesta refuză, puse în mișcare aceeași mașină verbală și sprijini aducerea în țară a lui Carol I. Cel care se văicărea că la 2 mai 1864 i se zdrobise pana de către „un guvernămînt personal din cele mai desfrînate" și i se „junghiaseră" această foie [56], devine complicele instaurării monarhismului. Lovind în Cuza și Kogălniceanu, C.A. Rosetti lovea în însăși crezurile sale revoluționare. Suflul sincer al pașoptismului se uscase. Funcțiile îl fac un om al oficialității. Într-adevăr, pana gazetarului se tocise. Clamoarea sa sinceră, patetismul omului obișnuit cu tribuna, încep să se simtă false. Revoluționarul de la 1848 aparține unui partid de guvernămînt. Pledoaria lui pentru apărarea intereselor colective sună demagogic, propagandistic. (N. Iorga socotea că Rosetti era pierdut pentru literatură și pentru politică mai devreme, de prin 1859 : Verva, vehemența, pasiunea, în forme care nu sînt printre cele mai simpatice, deosebesc scrisul său de luptă care căzu repede în repetiție și logomahie, ceea ce nu simțeau de-ajuns cititorii, nici măcar aceia care-i erau dușmani de idei" [57].)

Nu e greu de bănuit ce va fi determinat acum pe Eminescu să lovească în liberali, după venirea lui la „Timpul". Deosebirile de principii între cele două partide nu se prea clarificaseră pînă la 1877, încît nu acestoa au iscat polemica de moarte. „Românul", pînă să vie Eminescu în București și după aceea, o vreme, avea ca inamic „Pressa" conservatorilor (o dată, în 1878, redacția „Românului" îl dădea exemplu de schimb urbau de replici în disputa lor cu „Pressa"). Ce se întîmplase, pînă acum ? „Româ-

[53] Aurel Rotaru, *C. A. Rosetti (1816—1885)*, Vaslui, 1939, p. 16.
[54] „Românul", an. X, 1866, 13 februarie, p.1.
[55] Ibidem, 27, 28 iunie, p. 1.
[56] Ibidem, 17 iulie, p. 1.
[57] *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea — de la 1821 înainte*, București, 1909, vol. III, p. 225.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nul" adăpostise în 1873 o notă denigratoare a lui Hasdeu. Dușmanii poetului sînt sau au fost amicii lui Rosetti. Hasdeu, Grădișteanu, Pantazi Ghica, Bonifaciu Florescu ș.a. trecuseră prin paginile „Românului". Vizanti era în Cameră din partea „roșilor". Liberalii, abia veniți la putere, (C.A. Rosetti era primar al capitalei), țipau că au găsit visteria goală, ca urmare a unui regim spoliator [58]. Evenimentele din ajunul războiului de independență le solicitau o atenție maximă. C.A. Rosetti fusese trimis la Paris în scopuri diplomatice, dar „reacțiunea" strigă că s-a trimis „un demagog, un comunard". Pe lîngă faptul că era primar, mai era deputat al colegiului al III-lea de București și președintele Adunării deputaților. E peste tot, cumulard de funcții, băgăcios. „Românul" îi plînse soarta bătrînului său fondator, lovit de conservatori, ca și cum, spuneau ei, el ar fi vinovat de toate relele din țară [59].

Războiul atenuă temporar, cu evenimentele sale dramatice, disputa dintre liberali și conservatori. Dar la începutul anului 1878, „Românul" declanșă o nouă ofensivă contra „Timpului" din 30 decembrie 1877, care afirmase că țăranii sînt „unica clasă pozitivă a României", teorie care aparține lui Eminescu și probabil că e prima luare de contact a liberalilor cu ideologia poetului [60].

Războiul era în toi pe cîmpiile Bulgariei și Bonifaciu Florescu găsi cu cale să-și dea obolul său către patrie, contribuind cu *Quelques vers* par B. Floresco, la prețul de 1 leu, pentru răniți [61]. C. A. Rosetti figurase și el mai înainte cu suma de 10 lei pe o listă de ajutor voluntar pentru confecționarea de cizme și căciuli necesare la echiparea batalionului de miliție din județul Brăila.

Un articol în „Românul", în care Maiorescu era un tînăr neofit între conservatori (el care, divulga ziarul, afirmase că e fiu de învățător, fiu de țăran [62]), altul tot așa de denigrator, punînd la îndoială patriotismul celor de la „Timpul", trebuie să-l fi mîhnit pe Eminescu [63]. Poetul își dădu drumul la toată amărăciunea din suflet contra comediei politice. „Românului", care se lăuda cu „Nesce progrese atît de simțite, atît de serioase"[64], obținute în ultimul deceniu, Eminescu îi aruncă în față realitatea, spoiala de civilizație. *Romanul* vieții lui C.A. Rosetti continuă dincolo de disputa ziarului său cu „Timpul". La 18 noiembrie 1878, el demisionă din funcția de ministru de interne și fu ales președinte al Camerei.

După ce susținea că numai un guvern liberal ar fi putut conduce România în războiul de la 1877, ziarul hotărî să întrerupă „polemica stearpă", lăsînd reacțiunii „acele injurii grosolane, cu care sînt umplute zilnic coloanele organelor ei"[65]. Era însă o măsură imposibil de respectat și fu încălcată din primul moment. „Românul" se plînse că una din nefericirile cele mari „este aceea de a nu avea în față adversari serioși,

---

[58] „Românul", an. XXI, 1877, 2 februarie, p. 1.
[59] Ibidem, 1 octombrie, p. 1.
[60] Ibidem, an. XXII, 1878, 16, 17 ianuarie, p. 1.
[61] Ibidem, an. XXII, 1878, 16, 17 ianuarie, p. 1.
[62] Ibidem, 19 mai, p. 1.
[63] Ibidem, 10 iunie.
[64] Ibidem, 20 octombrie, V. G.Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Ed. pt. literatură, 1964, p. 221—222. Discutarea pe larg în *Filozofia practică*. G.Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Cultura națională, 1934, vol. I.
[65] „Românul", an. XXIV, 1880, 31 ianuarie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

convinşi de ceea ce zic şi fac, şi conduşi de interesul general"[66]. Ura e contra grupului de la „Timpul", „seriosul grup" de la „Timpul", făcîndu-se un elogiu umflat lui C.A. Rosetti, care a dovedit în timpul consultaţiunii domneşti de la 1876 că „fusese simţul ţărei, că d-sa fusese geniul naţional al României"[67]. Se pregătea în culise discutarea în cameră şi în Senat a proiectului de lege pentru acordarea unei recompense naţionale lui C.A. Rosetti, sub forma unei pensii de 1 200 galbeni [68].

Tîrziu, trebuind să se adreseze alegătorilor, reapăru C.A. Rosetti ca un veteran întors din lupte, cu o abilitate deosebită de a-şi apropia amicii, într-o locvoree caţavenciană :

„Astăzi, cînd putem vedea cum eram la 1844, de cînd începurăm a ne cunoaşte, ş-unde ajunserăm la 1880, mergînd împreună, îmi împlinesc cu atît mai mult datoria d-a vă vorbi despre situaţiunea noastră politică, cu cît acum ne aude nu numai ţeara întreagă, dar şi Europa"[69].

Polemica de principii a „Românului" cu „Timpul" rămîne în fond polemica cu ideologia eminesciană. Cînd se reproşează ziarelor conservatoare că „au suspinat mereu după aşezămintele trecutului, numindu-le patriarhale, au susţinut că boierii reacţionari erau părinţii poporului, respectaţi şi iubiţi, că erau patrioţi şi că *noi* („Românul", subl. noastră, *M.B.*) am adus anarhia, am sărăcit pe săteni şi am demoralizat spiritele şi îmbrîncit ţara spre pieire, introducînd principiile *Revoluţiunii franceze care este o crimă mare*", [70] e atacat Eminescu, nu încape vorbă. Acelaşi inamic este urmărit incontinuu : boierul, conservatorul de tipul lui Napoilă al lui Alecsandri.

C.A. Rosetti ducea o activitate intensă în administraţia liberală. Depunea pe biroul Camerei un proiect de lege pentru reorganizarea justiţiei [71]. Era deputat : în martie, apare ca preşedinte al Adunării deputaţilor [72] şi ministru de interne în cabinetul lui I.C. Brătianu. Se manifestă ca un om al ordinei monarhice, invitînd pe alegătorii săi să păstreze calmul în timpul petrecerilor care urmară declarării regatului, apoi va fi sărbătorit cu un mare banchet la împlinirea a 25 ani de la înfiinţarea ziarului [73].

A doua lege prezentată Consiliului de Miniştri, sub formă de proiect, este *Legea despre vînzarea băuturilor spirtoase-n comunele rurare* [74]. Orientarea ziarului este deviată completamente spre o politică de partid de guvernămînt, de propagandă liberală clamoroasă, cu aceleaşi arme şi argumente de care se foloseau şi conservatorii.

Un paragraf dintr-un lung editorial are în vedere iarăşi pe Eminescu : „S-ar zice că se află la redacţiunea „Timpului" un spirit sincer, care spune adevăratul cuget al partidei sale ori de cîte ori este lăsat liberei sale aspiraţiuni. Atunci se arată francamente cesarian, vorbeşte de ţepele lui Vlad V şi ameninţă pe rege cu cea mai cumplită soartă, dacă nu se va otărî a deveni un Cezar de felul lui Vlad. Din timp în timp însă partida pare a

---

[66] „Românul", an. XXIV, 1880, 5 martie, p. 1.
[67] Ibidem, 8 martie, p. 1.
[68] Ibidem, 9 aprilie, p. 1—21.
[69] Ibidem, 30, 31 mai, p. 1.
[70] „Românul", an. XXV, 1881, 19/20 ianuarie, p. 1.
[71] Ibidem, 25 februarie, p. 1.
[72] Ibidem, 16/17 martie, p. 1.
[73] Ibidem, 28/29 sept., p. 1.
[74] Ibidem, 7 noiembrie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se speria de francheţea redactorului său, şi atunci organul conservator se arată un moment constituţional, liberal şi dinastic"[75].

În anul următor, polemica urcă pînă la calomnie şi C.A. Rosetti interveni cu o plîngere că „Timpul" îi dezonorează familia [76].

Ca deputat, prezentă un proiect de lege pentru trecerea datoriilor la proprietari ale ţăranilor în contul statului, punînd pe boierii cei huliţi de el pînă atunci la adăpost de orice pagubă [77]. Conservatorii îl atacară pentru demagogie revoluţionară şi patriotică, liberali socotindu-se cei care au făcut singuri România modernă.

C.A. Rosetti este veşnicul cal de bătaie al conservatorilor. Contra lui se porneşte orice campanie („de vreo 40 de ani nu aud decît numai crime că am comis şi comit"[78]).

Atacurile „Timpului" îi scoase din sărite pe redactorii de la „Românul" şi în toiul polemicii invective Eminescu fu pus alături de veleitarii la conducerea ţării. Dar numai atît!

„Care om din această ţară mai poate primi astăzi acea piramidă compusă din cinci milioane de oameni pe capul cărora să stea şi să poruncească ce vor binevoi d-nii Lascar Catargiu, Lahovary, Theodor Rosetti, Nanu, Eminescu, Valenti, Holban, Nicolaidi, Manu, Drossu etc." [79].

I se publică un studiu, *Situaţia noastră politică în privinţa Europei* [80], recomandîndu-l că „este de trebuinţă a fi studiat de toţi românii".

Paginile propriului ziar o ţin într-o veşnică aclamare a lui C.A. Rosetti.

Nu e eveniment din trecut la care să nu fi participat C.A. Rosetti, să nu fi ţinut un discurs şi pe care „Românul" să nu-l pomenească cu voluptate. C.A. Rosetti e singurul patriot care ar merita elogiile unanime ale naţiunii.

La 21/3 oct. 1882, „zdrobit foarte", fu silit să plece din ţară, lăsînd locul, ca şi altă dată, lui Costinescu [81] la conducerea „Românului", şi totodată demisionînd ca deputat al colegiului III Bucureşti.

Anul 1883 începe pentru C.A. Rosetti cu un proiect pentru modificarea legii electorale; el candidează pentru consiliul comunal al Capitalei. Altminteri, după cum rezultă din depeşele pe care le trimite în ţară, în martie se afla încă la Paris. Sosi în 3 aprilie, anunţînd că va lua direcţiunea ziarului abia în 11 aprilie. Cu o zi înainte, nu-l lăsă inima şi îşi dădu drumul la un patetic discurs, „timp de o oră şi 20 minute", în legătură cu revizuirea constituţiei. Este neobosit şi combate fără răgaz pentru modificarea legii supreme, în fond pentru o reprezentare în parlament a claselor tinere, chiar şi a ţăranilor, ca în Divanul Ad-hoc.

Sigur că garanţiile pe care le iscălea Rosetti pentru adversarii eminescieni ca Petre Grădişteanu, „român instruit, patriot, liberal, şi prin urmare propagator al luminei pentru toţi şi devotat stabilităţii şi propăşirii"[82], îi vor fi întunecat privirea poetului.

---

[75] „Românul" an. XXV, 1881, 18 decembrie, p. 1.
[76] *Moralitatea partidei conservatoare*, „Românul", an. XXVI, 1882, 25 martie.
[77] Ibidem, 7 aprilie, p. 1.
[78] „Românul", an. XXVI, 1882, 19 mai, p. 1.
[79] Ibidem, 19 mai, p. 1.
[80] Ibidem, 1 iulie, p. 1—2.
[81] Ibidem, 22 septembrie, p. 1.
[82] Românul, an. XXVII, 1883, 27 aprilie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Invocă incontinuu trecutul său de tribun, amintind de toate momentele-cheie din istoria României, după 1848, cu un aer de părinte virtuos şi obişnuit cu opoziţia, cum zicea o dată el, de patruzeci de ani. Polemicile cu „Timpul" se intensificară. Nu se poate crede de cineva că articolele cu o ură delirantă contra „Rosettiştilor" şi „Caradalilor", „pleava" societăţii, nu se ştia de către Rosetti că aparţin lui Eminescu. Dori însă să nu răspundă „persoanei" şi rămase în polemică numai cu „Timpul", cu dirigenţii partidului. Nominal, nu polemiză cu Eminescu, deşi era clar că principiile atacate erau ale poetului. În această ostilitate dintre cele două tabere politice, C.A. Rosetti şi colaboratorii săi de la „Românul" îl cruţă pe Eminescu cu un gest mărinimos. Nu-l compromise. „Canalia" respecta pe poet, cum va rezulta mai tîrziu şi din admirabilul necrolog publicat ca editorial pe prima pagină a „Românului", la moartea lui Eminescu. Sînt pomeniţi în dispute oamenii politici: Lascăr Catargiu, I. Lahovari, C. Epureanu, Titu Maiorescu, Petre Carp etc. Eminescu nu, şi totuşi, cel mai dur contra lui Rosetti fu numai Eminescu. Poetul *Ceasurilor de mulţumire* se făcea că nu aude de Eminescu ca redactor al „Timpului"; pentru el, poate, exista numai poetul şi pe acesta îl va fi preţuit de vreme ce în permanenţă se abţinu de la orice ripostă îndreptăţită din partea sa.

C.A. Rosetti avea grija votării legii electorale, susţinînd o reprezentare proporţională a claselor, condamnînd vechiul sistem :

„Este neegalitar fiindcă pun *un cens*.

Este neegalitar fiindcă celor *mai numeroşi* nu le dau dreptul de a vota decît prin delegaţiune.

Este foarte neegalitar căci chiar astfel se impune *celor mulţi* a nu da delegaţi decît în număr *de două ori mai mic* decît va fi numărul celor din celelalte clase care direct votează.

Nu este oare aceasta, onoraţi confraţi, o mare nedreptate?

Şi nu este desmoştenirea celor foarte mulţi de către cei foarte puţini"?[83].

Cerea adversarilor să fie mărinimoşi şi să iasă din egoismul intereselor, strîngînd poporul în jurul lor. Un exemplu îl dădu tot el, declinînd orice ajutor prin subscripţie atît oficială, prin Parlament, cît şi publică, „pentru a-mi da o vatră pentru familia mea, un adăpost în iarna vîrstei mele şi a soţiei mele". Aflăm că un incendiu îi mistuise casa [84].

Declara a nu fi fost „organul oficios al unui guvern, ci apărătorul principiilor unui drapel".

„Nu sînt conducătorul unei partide, ci numai unul din purtătorii unui stindard"[85].

Era mîndru de a fi atacat pentru „radicalism" politic, pentru reforme înfruntînd înverşunarea „claselor cîrmuitoare"[86].

Articolele sale se leagă însă de practica politică curentă, nu mai au valoarea principiilor.

La 1 iunie 1884 demisionează din Cameră, fiind în dezacord cu amendamentele introduse de senat la două articole din constituţie. La o

[83] „Românul", an. XXVIII, 1884, 20 ianuarie, p. 1.
[84] Ibidem.
[85] Ibidem.
[86] Ibidem, 1 martie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

săptămînă se aducea aminte cititorilor că „Proprietar — director politic şi girante răspunzător" la „Românul" este C.A. Rosetti[87]. Obişnuit cu lupta, cu funcţiile politice, nu se dădu în lături şi în ianuarie 1885 accepta să fie din nou candidat la colegiul II din Ploieşti. În martie era ales deputat la colegiul III de Argeş. Le răspundea alegătorilor că e bolnav şi nici nu le poate scrie [88].

Nu trecu mult şi o nouă epistolă vesti plecarea sa de la „Românul", „slăbit de boală şi negreşit şi de vîrstă"[89], trecînd direcţia ziarului în seama fiului său Vintilă C. Rosetti.

Ca o alinare, i se publicaseră pagini din *Scrieri în exil* [90].

Muri la 8 aprilie, într-o discreţie neaşteptată a ziarului său. Îi tipări testamentul cu fraze emoţionante despre ţară, cu crezurile sale cele vechi („Am luptat cu tărie, pentru naţionalitate şi pentru libertate, dar fără cea mai mică ură pentru nimeni"). Ultimul cuvînt de împăcare era tot pentru tovarăşa lui de viaţă [91].

Trăise în ultimii ani într-un cult fanatic al liberalilor, deşi el repeta mereu că nu slujise nici unui partid, ci patriei.

Avea numele legat de toate evenimentele proeminente ale epocii şi în lupta cu conservatorii vedea o perpetuare a disputei dintre partida naţională de la 1848 şi forţele trecutului. Numele său fu folosit propagandistic de unii ca al unui veteran partizan al progresului social, de alţii cărora le contesta participarea pozitivă la mersul revoluţiei române după 1848, ca al unui demagog, radical şi „comunist".

A rămas un om al acţiunii pînă în ultimul moment al vieţii, cu gestul său apostolic obişnuit, care începuse spre sfîrşit să pară strident şi umflat. A avut cultul progresului prin reforme, susţinîndu-le vehement şi sincer, cu convingerea că îndeplinea vechile datorii ale lui şi ale tovarăşilor săi de planuri şi vise de la 1848. Însă poporul al cărui nume îl chema încontinuu în ajutor şi în al cărui destin, credea, devenise în acest răstimp, pentru el, chestiune de regie electorală.

Vremurile de acuma nu mai semănau cu cele de la mijlocul secolului. Dar C.A. Rosetti rămăsese un întîrziat visător, un luptător al vechilor elanuri, într-o lume care nu mai lua de sfînt nimic din ceea ce prin pana lui era curat şi neîntinat de laşitate.

---

[87] „Românul", an. XXVIII, 1884, 8 lunie, p. 1.
[88] „Românul", an. XXIX, 1885, 16 martie, p. 1.
[89] Ibidem, 24, 25, 26 martie, p. 1.
[90] Ibidem.
[91] Ibidem, nr. 8, 9 aprilie, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA OPEREI LUI G. IBRĂILEANU

(Precizări și restituiri literare)

II

ION CREȚU

În această a doua parte a studiului nostru, vom prezenta deghizarea lui Ibrăileanu sub numele altui colaborator al său, G. Topîrceanu, pentru care criticul ieșan a manifestat o deosebită afecțiune și prietenie. Pentru o mai bună înțelegere a problemei socotim utile cîteva informații biografice, care privesc momentul venirii lui Topîrceanu în calitate de redactor intern al „Vieții românești".

La 19 august 1911, Ibrăileanu îi scria poetului că-l bucură „propunerea" sa de a veni la Iași, în calitate de subsecretar de redacție, pentru „cetire de manuscrise, corectarea limbii unui... sau altui scriitor care nu știe bine limba, corespondența redacțională etc.", cum preciza criticul V.R. într-o altă scrisoare din 11 septembrie același an. „... De la redacție poți avea o sumă măricică, dacă poți scrie și în alte genuri decît acele de pînă acum. Scrie-mi dacă ai voi să faci recenzii, revista revistelor, miscellanea etc. Cred că poți, și mai ales cred că poți deprinde ușor. D-ta trebuie să fii unul din continuatorii noștri, căci n-o să trăim cît lumea. Dacă ai scrie la diferite rubrici (toate plătite), cred că ai putea rezista aproape cu produsul muncii literare.

O recenzie nu e greu de făcut, cînd cineva are gust și stil ca d-ta. Notițele la miscellanea, cînd îți vine ceva în minte, iar nu e greu. Apoi notițe la revista revistelor, la cronica veselă, poezii, proză — bine înțeles, cînd și cît poți..." (*Corespondența dintre Ibrăileanu și G. Topîrceanu*, în V.R., nr.11 din 1954).

Ibrăileanu socotea că poetul mai poate lua o slujbă, fără ca toate acestea să-i afecteze munca „pentru universitate și pentru literatură...".

Consecvent programului plănuit, Ibrăileanu i-a încredințat lui Topîrceanu sarcina de ajutor de secretar chiar din momentul sosirii acestuia la Iași (octombrie, 1911). Pe deasupra, Ibrăileanu i-a dat și sarcina de cronicar teatral, pe care o avusese pînă atunci profesorul Octav Botez. Această sarcină l-a surprins pe Topîrceanu, fiindcă nu se potrivea cu natura talentului său. În mod indirect ne-o spune poetul însuși în *Cronica veselă*

REV.ST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 221–234, BUCUREȘTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*Doleanțele unui cronicar teatral*) din nr. 10 (1911) al V.R., scrisă îndată după sosirea sa în Iași: „Zadarnic luna mă petrece-n cale/ Pe bulevardul alb și singuratic, —/ Că subsemnatul, „cronicar dramatic",/ Acum e-n rolul misiunii sale./ De-abia încerc un singur vers de odă, —/ Și-n capul meu vin stafii inedite,/ Cu gesturi largi, — cu răcnete cumplite:/ Moțoc, Spancioc, Ciubăr și Despot Vodă!/... Dar e-n zadar!... Va trebui să scriu/ (Chiar dac-ar fi să nu mai cînt o lună)/ De Dragomir, de piesă — că e bună,/ De Tomșa, de Pisoschi, tot ce știu!/... Așa, mă duc ursuz prin promoroacă,/ În pacea nopții albe și compacte,—/ Și nici nu știu că-n capul meu „se joacă"/ O tragedie-n paisprezece acte!"

Judecînd obiectiv, Topîrceanu, la vremea aceea mai ales, n-avea o pregătire specială care să-l pună în situația de a face critică dramatică. Pentru cronica dramatică se cer mai multe lucruri deodată: să cunoști perfect regulile desfășurării unei acțiuni teatrale și tehnica jocului de scenă, să ai cunoștințe temeinice din domeniul psihologiei, filozofiei și moralei, din domeniul științelor sociale și istorice, să cunoști bine literatura dramatică universală și opera autorului a cărui piesă de teatru se reprezintă. Criticul dramatic nu se poate mărgini la impresiile ușoare căpătate în timpul spectacolului, fiindcă el este chemat să emită păreri care să-i intereseze și pe cei mai pretențioși spectatori.

În același nr. 10 al revistei, în care Topîrceanu publica *Doleanțele unui cronicar teatral* în spiritul umoristic ce-i era propriu, se tipărea și o cronică teatrală semnată cu inițiala *T.* Cu acest gest timid se începe șirul unor cronici teatrale, din contextul cărora reiese că nu semnatarul este și autorul lor real. În mod natural, Topîrceanu n-ar fi început cronica cu preciziuni statistice asupra populației Iașilor, cu raporturile dintre teatrul moldovenesc și această populație, probleme pe care le putea cunoaște numai un localnic, iar nu poetul care abia descinsese în localitate. O părere care este desigur străină lui Topîrceanu este aceea privitoare la artistul State Dragomir: „...D. Dragomir a jucat cu toată tragerea de inimă", dar „...nu-nvie morții, — e-n zadar, copile!" Îl cunoscuse Topîrceanu pe State Dragomir din cariera sa artistică anterioară? Ne îndoim! Altceva e cu Ibrăileanu, care nu-l putea prețui pe actorul, profesor și la conservator, pe care criticul, în calitate de director supleant, nu s-a sfiit mai tîrziu (1914) să-l supere suprimîndu-i din buget postul de director de scenă, pe care-l deținea State Dragomir. (Știrea o deținem din „Evenimentul" de la 4 decembrie 1914.)

Că cronica aceasta teatrală semnată *T.* e plină de păreri ale lui Ibrăileanu, o divulgă însuși Topîrceanu în *Doleanțele unui cronicar teatral*: „Aș ataca pe d. Sadoveanu/ (Căci n-a aniversat pe d. Iorga),/ Aș lăuda pe d-ra Horga,/ Dar ce-o să zică d. Ibrăileanu?/ Chiar dacă-n Iliaș a fost perfectă,/ O să vă pară că... mi s-a părut!/ (De-alminteri, eu știam de la-nceput/ Că voi emite-o laudă suspectă)...". Iată și pasajul din cronică, în care se găsește părerea emisă de... Ibrăileanu: „...Copilul Iliaș a fost... drăguță. D-rei *Horga* numai glasul nu i-a stat împotrivă, ca să ne dea iluzia acestui *travesti*...".

Și pentru a cita și un pasaj de natură anecdotică, dar semnificativă pentru psihologia autorului real al cronicii, vom reda și următoarele rînduri: „Promite mult jocul inteligent al d-lui *Demetrescu-Radu*. D-sale îi convin tipurile cu temperament egal. Mă întreb însă și acum: de ce la a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doua reprezentare n-a mai avut barbă?... Mi s-a părut că-l prinde. *Barba, d-le Demetrescu, e mare lucru la om!...*" Părerea aceasta despre *omul cu barbă* ne este nouă cunoscută la Ibrăileanu din anumite împrejurări, pe care nu e locul să le povestim aci. Dar ținem să subliniem că numai un obișnuit al spectacolelor teatrului din Iași putea afirma și deci putea cunoaște tipurile ce-i conveneau unui actor localnic. Acest *obișnuit* al spectacolelor din Iași nu era Topîrceanu, dar Ibrăileanu era, căci făcea parte din Comitetul teatrului.

A doua cronică teatrală (nr. 11 al V.R.) e semnată tot *T.* Conținutul acestei cronici ridică de asemenea îndoieli serioase în privința semnatarului *T.* Astfel, afirmația că A.D. Herz „a părăsit (*încă de pe cînd era în liceu*) subiectele istorice și... focul bengal, căutînd să pătrundă în domeniul aspru al vieții reale" se bazează pe un amănunt biografic pe care ni-l prezentase Ibrăileanu în recenzia sa la *Domnița Ruxandra* din nr. 5 (1907) al V.R., unde criticul afirmase că Herz i-a fost elev la Liceul Militar. Topîrceanu n-ar fi putut face o asemenea afirmație, într-o formă atît de proprie.

Dar se află în această cronică teatrală o critică aspră la adresa *Luceafărului* lui Delavrancea, care pare a porni mai cu seamă dintr-o cauză de ordin psihologic a criticului. Se știe că în toamna anului 1911 Ibrăileanu suferise îndepărtarea de la catedra universitară printr-o măsură a guvernului conservator, din care făcea parte și Delavrancea. Reaua dispoziție a lui Ibrăileanu față de trilogia lui Delavrancea rezultă din cronica teatrală de față, dar mai cu seamă dintr-o notă pe marginea dramei *Apus de soare*, publicată în nr. 7—8 din 1912 ale V.R., semnată însă cu litere convenționale, cum vom vedea ceva mai departe. Semnînd cronica sa teatrală cu litera *T.*, autorul se considera bine acoperit și putea deci spune: „Nu tot așa mi se întîmplă acum, cînd trebuie să vorbesc despre *Luceafărul* d-lui Delavrancea. Acest autor știu că „nu se formalizează". Și apoi, Excelența sa nu-și poate pune mintea cu mine... Așadar, cu un vag sentiment de ușurare, încerc și eu să „emit o părere", — cîteva impresii, — deoarece *critică* s-a făcut destul în jurul trilogiei marelui nostru autor.

— Săracii, moldovenii! Cum se băteau ei!... Așa am exclamat cînd am ieșit de la teatru. Și în această exclamație mi se pare că stă o mare parte din taina succesului d-lui Delavrancea.

Pentru că, mă rog, ce anume ne-a încîntat pe noi mai mult la reprezentarea „Luceafărului"? Acțiune susținută, încordată? Personaje vii și bine caracterizate? Conflicte puternice?

Să luăm de pildă un act..., un tablou. Genuna, această *rivandieră* națională care iubește cînd pe domnitor, cînd pe Corbea, — e dusă de d-l Delavrancea în pădurea în care se va da o luptă crîncenă. La un moment dat apare Corbea, viteazul Corbea, care iubește foarte tare pe Genuna. Amîndoi s-așază pe o bancă. Asistăm la o scenă naivă, în care eroul se poartă cu o imbecilă stîngăcie și timiditate. Vine domnitorul, vin boierii, fac repede un plan de luptă. Noi asistăm mereu. Boierii pleacă. Lupta e aproape să înceapă și... Ei da, codrul se pornește cu vuit prelung, codrul înviază, codrul se zbuciumă și clocotește din adîncurile sale, deși copacii îi stau neclintiți parcă într-o supremă așteptare... Moldovenii! Se bat nefericiții noștri moldoveni de odinioară, se bat cei fără odihnă și fără noroc, țăranii care de atîtea ori au hrănit cu sînge acest sfînt petec de pămînt al Moldovei... Tresărim fără voie și sufletele noastre se înfioară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de un adînc sentiment de iubire și de milă, de mîndrie și de admirație pentru zbuciumatul nostru popor...

D. Delavrancea ne dă numai prilejul acestui sentiment puternic, pe care l-a pricinuit întîmplător nu în mod conștient, artistic, consecvent. Pe noi nu ne mișcă atît piesa în sine, cît mai mult ceea ce punem fără voie în ea din sufletele noastre. Emoția aceasta e rezultatul fericit al unei colaborări la care autorul ia parte prea puțin.

Poate că de aceea, în seara spectacolului, unii dintre noi s-au simțit rușinați de emoția lor: au avut impresia unei profanări, ca și cum cineva le-ar fi forțat sufletul...

Dar pe autor l-au preocupat mai mult boierii (care dacă n-ar fi români, dacă ar fi niscai străini într-o țară străină, în jurul unui prinț străin, nu ne-ar mai impresiona de loc) și acel Petru, fiu al Răreșoaiei și al... +(răposatului) —acel guraliv Petru Vodă care, în actul ultim, parcă dinadins chinuiește pe cei din jurul lui, cu nesfîrșite și zadarnice lamentări.

În piesele d-sale, d. Delavrancea se folosește cu multă artă de o limbă colorată și energică, dar care nu e nici arhaică, nici moldovenească, nici literară pură: e pestriță.

Cuvîntul „scîrnăjie", pe vremea lui Rareș, nu se pronunța așa cum îl scrie d. Delavrancea, care a simțit în el un parfum arhaico-moldovenesc. D-sa știe mai mult decît mine, că această schimbare fonetică (scîrnăvie — scîrnăjie) e posterioară vremilor în care a strălucit Petru — Luceafărul. Apoi, împreună cu moldovenisme veritabile, găsim expresiuni muntenești ca: *ăla, aia, ăsta,* — oribile pentru urechea unui moldovan neaoș, hazlii pentru spectatorul atent. E ca și cum ai zice: „crivatul ăsta", „oghialul ăla"! De altminteri d. Delavrancea (nu-i vorbă, prin gura lui Mogîrdici), încearcă să reproducă și graiul ardelenesc: îi dă mereu cu „no!" și cu „slană", — și crede că ne-a convins. Multe ar mai fi de zis și aici...

Dar am spus destule pe care n-aveam de gînd să le spun. Mă va ierta Excelența sa pentru această nemaiauzită lipsă de reverență? Cred că mă va ierta, cînd voi mărturisi că tot în noaptea aceea, acasă, am recitat cu duioasă emoție, pentru a nu știu cîtea oară, pe *Irinel*, această gingașă capodoperă".

Socotim că o asemenea pagină critică este opera unui scriitor subtil și perfect cunoscător al valorilor artistice și lingvistice, cum la vremea aceea (1911) Topîrceanu nu probase că poate să fie. Ibrăileanu ne obișnuise cu tonul său de cald lirism la adresa moldovenilor, și deci pagina reprodusă mai sus nu poate fi atribuită unui spectator ca oricare altul, mai ales venit de curînd la Iași din Muntenia. Ibrăileanu, care studiase filologia și lucrase ani îndelungați cu Philippide la dicționarul limbii române, era natural să facă și observații de limbă pe marginea piesei lui Delavrancea.

Dar, lui Delavrancea i s-a mai făcut o critică *severă* la „Viața Românească", în aceeași epocă în care Ibrăileanu era rău dispus față de „Excelența sa". Lucrul s-a petrecut în numerele 7 și 8 (1912) ale V.R., unde s-a publicat o *notă pe marginea cărților* cu titlul *Apus de soare*, pe coperta revistei fiind menționată ca provenind din partea *colaboratorilor revistei*, semnată însă cu inițialele *A. G.* Această critică este similară ca ton și atitudine critică cu cea referitoare la *Luceafărul*, care am văzut că fusese semnată *T.* Dacă *A. G.* era o persoană reală și nu un autor nominal de circumstanță pentru camu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

flărea adevăratului autor, ea nu putea fi decît Artur Gorovei, care într-adevăr era un colaborator obișnuit al revistei, dar, pe de știm, acesta nu s-a manifestat ca un critic literar și mai cu seamă atît cît ... sever, cum ne apare *A. G.* în cronica sa despre *Apus de soare*.

Deghizarea autorului real este evidentă chiar din primele cuvinte și ea ne apare cu prisosință din șirurile următoare: „...Eu nu-s nici un fel de critic: nici literar, nici dramatic, nici cum vreți să le mai ziceți și nu mă încumet să spun nimic despre valoarea dramatică a dramei d-lui Delevrancea.

Sînt un profan.

Cetind însă această frumoasă operă, am rămas nedumerit asupra unor lucruri, și aceste nedumeriri vrau să le arăt".

Modul acesta de a intra în subiect și a se prezenta ca un simplu amator în ale criticii literare, fusese folosit de Ibrăileanu în articolul *Boîte à surprises* din nr. 2 (1912) al V. R., tot într-o *notă pe marginea cărților*, sub semnătura *Ricavio*, în care critica — am zice o adevărată șarjă — se făcea la adresa lui Lovinescu, în favoarea căruia ministrul conservator, deci colegul lui Delavrancea, îl deposedase pe criticul V. R. de catedra sa universitară, precum am arătat în studiul *Pseudonimele lui Ibrăileanu*, publicat în V. R., nr. 3 (1961).

„*Apus de soare*, după cît socotesc eu, zice mai departe autorul deghizat sub inițialele *A. G.*, nu este o dramă ca orișicare alta, în care defilează pe dinaintea noastră, arătîndu-și patimele, oameni *indiferenți*, adică oameni care pot să fie, în realitate, așa cum ni-i zugrăvește autorul, sau cu totul altfel. Îmi este indiferent dacă tipul după care Caragiale a copiat pe Ion din *Năpasta* era în realitate un idiot sau nu; psihologia lui să fie bine redată, actorul care întrupează rolul să joace bine, și eu sînt foarte mulțumit".

Și acest „profan" în ale criticii literare, cum îi place să se prezinte *A. G.*, ridică deodată tonul și strigă:

„Nu poate să fie tot așa, presupun eu, cu o piesă în care văd icoana unui personaj istoric, a unui Ștefan cel Mare, pe care nimărui nu-i este îngăduit să-l contrafacă. În o dramă ca *Apus de soare*, autorul nu se poate îndepărta de adevărul istoric, nici chiar pentru a dobîndi efecte scenice, care ar alcătui tot succesul piesei.

Și în această privință nedumerirea mea este foarte mare.

Oare Ștefan cel Mare, așa precum îl vedem în *Apus de soare*, întrupează pe Voevodul nostru, așa cum a fost el în realitate?

Am cetit și eu un curs elementar de Istoria românilor, și știu, așa superficial, cam ce fel de fapte a săvîrșit Ștefan Vodă al Moldovei. Despre el mi-am făcut și eu o părere.

Un războinic așa de vestit, un om politic așa de iscusit, precum a fost marele nostru Voevod, mie mi se pare că nu a putut să fie un *zeflemist* precum se arată el în cele patru acte din *Apus de soare*.

Zeflemeaua nu prinde nici la oameni mai mărunți, care au veleități de a fi ceva în lume, dar încă la un Ștefan cel Mare! Și, cu cît cetesc mai mult *Apus de soare*, cu atîta îl văd pe Ștefan mai micșorat; îl văd din ce în ce mai *diseur de beaux mots*, ceea ce nu se poate despărți de *mauvais caractère*, și sfîrșește arătîndu-mi-se în toată splendoarea unui *farsor*, cînd se preface că doarme și destăinuiește Oanei că-i este tată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Iar la urmă, după ce a fost ars cu fierul roșu, și-i era sufletul la gură, cînd îl văd venind ca un turbat — ținînd în mînă sabia de pe care picură sînge, pe care nu știi pentru ce l-a vărsat — nedumerirea mea ajunge culmea, și mă întreb dacă nu cumva autorul a făcut o greșeală, dacă nu a confundat pe Voevod cu călăul său !"

Dar, în afară de această critică estetică și istorică, *A. G.*, întocmai ca și *T.* în cronica teatrală asupra *Luceafărului*, privește drama lui Delavrancea *Apus de soare* și din punct de vedere filologic. Astfel *A. G.* zice : „Mediul fiind în Moldova și acțiunea desfășurîndu-se între moldoveni, ce limbă trebuie să vorbească persoanele din piesă?... Dacă acțiunea se petrece astăzi, în București, de pildă, și eroii sînt niște persoane *indiferente*, ei pot să vorbească ori și cum, pentru că lucrul acesta este cu putință. De mi-i pune pe scenă un moldovean sadea, care ar vorbi cu *pă* și cu *ăla*, n-are să-mi pară curios, precum n-are să-mi pară, dacă un muntean ar vorbi cu *mîță*, *oghial*, *pichere*.

Dar cînd cei de pe scenă sînt moldoveni de baștină, boieri de-ai lui Ștefan-Vodă, personaje istorice, ai putea să mi-i faci să vorbească precum se vorbește azi la Tirchilești?"

Deschidem aici o paranteză pentru *Tirchilești*, localitate pe care autorul o citează în ironie întocmai cum făcuse Ibrăileanu în recenzia *Vasile Pop*, *Rîs și plîns* din V. R. nr. 2 (1906) : „...Uneori devine trivial, ca în *O excursie tragică*, în care, cu o totală lipsă de bun gust, cu reminiscențe „spirituale" din vreun *Tirchilești* oarecare, ne vorbește de „cîntecul" cailor...".

Și criticul *A. G.* continuă : „După cît mă ajunge pe mine mintea, asta nu s-ar putea.

Nu s-ar putea de asemenea ca eroii din *Apus de soare* să vorbească aidoma, precum se vorbea în Suceava la 1504 ; una pentru că nu prea știm cum vorbeau ai noștri pe atuncea și al doilea, pentru că poate ar trebui să-i punem să vorbească slavonește, precum îl și face d. Delavrancea pe Ștefan Vodă să se închine în actul IV...".

Socotim nimerit să deschidem aici o altă paranteză, pentru a arăta că Ibrăileanu a aplicat în anumite cazuri și acest fel de critică față de *limba* scriitorului. Iată cazul recenziei *M. Sadoveanu*, *La noi în Viișoara* (V. R., nr. 6, din 1907) : „Dar, înainte de a isprăvi, am să cîrtesc puțin. Sadoveanu pune în gura țăranilor de pe Siret muntenisme : adeseori țărani din Viișoara întrebuințează vorbe ca „perete" ori ca „ăsta" etc. Înțeleg ca ei să vorbească literar (*acesta*), dar să vorbească cu provincialisme muntenești? Acest lucru strică oarecum impresia realității, iar cînd țăranii săi spun „straele astea", ori cînd la distanță de zece cuvinte întrebuințează și pe „ăsta" și pe „ista", atunci avem și o impresie ciudată și sentimentul că autorul nu și-a îngrijit bine și cu atenție... manuscrisul !".

Într-alt loc din critica sa, *A. G.* exprimă o idee care stăpînește în cercurile lexicografice pînă astăzi : „D. Delavrancea este un făuritor al limbii noastre de astăzi. Hașdeu, în *Etymologicum magnum*, îl utilizează ca pe cronicari, ca textele vechi, ca literatura populară, adică îl consideră ca un izvor care nu poate fi pus la îndoială. O formă pe care ți-o dă Delavrancea, trebuie să rămîie în limbă, pentru că altfel nu se poate". Ibrăileanu cunoștea asemenea considerații privitoare la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

limba lui Delavrancea de pe timpul cînd lucra la dicționarul limbii române; le cunoștea și *A. G.*? Ne îndoim. De aceea credem că în paginile V. R. acest *A. G.* de sub *Apus de soare* este Ibrăileanu.

Atît de mult îi displace criticului V. R. limba din *Apus de soare*, încît își încheie analiza sa cu următoarele cuvinte, a căror asprime nu poate scăpa nimănui: „Ce splendid e *Apus de soare*, cînd ai darul să poți vedea cu ochii minții, desfășurîndu-se, ca pe pînza unui cinematograf, diverse scene din cele patru acte, fără să auzi nici un cuvînt!

Decorurile, costumele, situațiile dramatice, aranjate într-o serie de tablouri vivante, ar fi de un efect miraculos... numai să se suprime sabia ceia de pe care picură sînge".

Cine a cunoscut hipersensibilitatea lui Ibrăileanu și oroarea lui de scenele sîngeroase, va fi de acord că asemenea doleanțe nu puteau ieși decît de sub pana criticului „Vieții românești".

Convingerea noastră este că critica la adresa *Luceafărului*, ca și aceea la adresa lui *Apus de soare* din V. R., critică la care ne-am referit în cele de mai sus, este ieșită de sub pana *unuia* și *aceluiași* autor, și că acest autor nu poate fi altcineva decît Ibrăileanu în paginile „Vieții românești".

Dar să revenim la *T.* în calitate de cronicar teatral al „Vieții românești". În numărul 12 (1911) al V. R., cronicarul teatral semnează *G. T.* N-ar mai fi deci îndoială că autorul cronicii este G. Topîrceanu. Dar citind cu atenție și cu bănuiala căpătată cu ocazia cronicilor anterioare semnate numai *T.*, vedem că autorul este cineva care se dedă la subtile analize psihologice pe marginea comediei *Prostul*, la un nivel intelectual pe care nu l-a atins nici pe departe Topîrceanu înainte de venirea sa la Iași, fapt ce se poate demonstra cu cele două, trei recenzii și articolașe scrise de poet în unele reviste bucureștene, producții ce nu depășesc o factură comună. Și formularea unor reguli teoretice privitoare la arta literară este surprinzătoare într-o cronică teatrală semnată *G. T.* „Simplitatea în artă e o mare calitate. Uneori, ea e forma extremă a celui mai rafinat suflet de artist. Expresia simplă probează *gust*, iar simplificarea subiectului probează unitate în concepție: amîndouă izvorăsc dintr-o inteligență limpede, care nu se poate pierde în ceața unor teorii filozofice sau estetice nebuloase. Simplitatea aceasta dă multor opere mari aspectul unor ape clare și adînci".

Întîlnim în această cronică semnată *G. T.* o idee pe care o va dezvolta mai tîrziu Ibrăileanu în marele său studiu *Creație și analiză* (*Studii literare*, p. 78): „Așadar în conștiința noastră personagiul se încheagă după text, numai cînd n-am văzut piesa reprezentată. Cînd o vedem pe scenă, personagiul se încheagă în mintea noastră așa cum l-am văzut reprezentat de actor". *G. T.* spusese: „Mai sînt în această piesă și cîteva imposibilități materiale, dar nu le mai relevez, deoarece — trebuie să recunosc — e greu să spui totul despre o piesă pe care n-ai cetit-o în liniște și pe care ai văzut-o numai de două ori. Am însemnat aici doar cîteva impresii. Și se știe că *impresia* e condiționată de jocul artiștilor în primul rînd, și de alte împrejurări care în mod fatal o colorează".

Nu se poate spune că Ibrăileanu și-a alcătuit marele său studiu *Creație și analiză* adunîndu-și unele idei din cronici sau recenzii aparținînd unora din colaboratorii săi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cronica teatrală de care ne ocupăm este vorba de *O viață sfărmată* de Petrovici, căreia *G. T.* îi găsește defecte de psihologie. Două pagini întregi se înșiră pentru a se arăta că autorul „a intercalat într-o piesă *psihologică* de trei acte, o piesetă de *moravuri* într-un act", și că personajele n-au o logică a sentimentelor și a caracterului.

Înainte de a fi condamnată de *G. T.*, piesa fusese calificată astfel de Ibrăileanu într-o scrisoare dinainte de Crăciun adresată lui Brătescu-Voinești: „Piesa lui Petrovici n-a plăcut aci. Am văzut-o și eu. Îmi pare slabă. Să văd ce vei spune d-ta, cînd vei *vedea-o*. O piesă *se joacă* și *se vede*, *nu se cetește*. O piesă *cetită* — devine *nuvelă* (povestirea unor lucruri întîmplate). Acțiunea dramatică e o acțiune *prezentă* și *văzută*. Și eu m-am înșelat uneori la cetire. Cînd eram în comitetul teatral, am făcut să se joace frumoasa comedie *D-ale Carnavalului*. E imposibilă pe scenă. Nu s-a mai reluat ...

Dar piesa lui Petrovici îmi pare că are și defecte de psihologie. Și-i găsesc și alte multe defecte. Poate mă înșel? Dar n-a plăcut la nimenea".

Cu privire la *Răzvan și Vidra*, *G. T.* zice în aceeași cronică teatrală: „Vă mai aduceți aminte, de pildă, cum au judecat unii, la început, drama istorică a lui Hasdeu? Totuși *Răzvan și Vidra* și-a făcut drum... Această dramă istorică... n-a plăcut unora, la început, mai mult din motive... sociale decît literare... Piesa întreagă e plină de idei larg-umanitare, de porniri democratice, de ironii la adresa boierilor, pe care autorul ni-i arată lacomi, hrăpăreți (cu accentul pe a doua silabă), proști și răi. Firește că toate acestea nu puteau să placă mai ales aristocraților de la vechea *Junime* ...".

Ne îndoim că *G. T.*, el însuși, dacă ar fi G. Topîrceanu, și-a putut aduce ceva aminte în legătură cu timpul îndepărtat cînd drama lui Hasdeu *a început* să se reprezinte. Un istoric literar, cu mult mai în vîrstă decît Topîrceanu și care folosește o formă moldovenească *hrăpareț* (cu accentul pe a doua silabă), cum citim în cursul lui Ibrăileanu (*Epoca Eminescu*, p. 84—85), curs litografiat în 1919, după note stenografice din 1912, putea să se adreseze cititorilor cu forma interogativă din cronica teatrală, căutînd să reînvieze fapte literare dintr-un trecut mai îndepărtat. Chiar și o construcție stilistică precum: „...observațiile *cîrtitoare* ale criticei", ne sugerează prezența lui Ibrăileanu în această cronică teatrală, fiindcă ideea de *cîrtire* în critica literară îi aparține în paginile „Vieții Românești" precum se poate vedea din recenzia, citată și mai înainte, despre *La noi în Viișoara*: „Dar înainte de a isprăvi, *am să cîrtesc puțin*...".

Duioasele amintiri, exprimate într-o formă atît de lirică, despre epoca în care autorul cronicii a văzut întîia oară pe Julieta din *Romeo și Julieta*, sînt mai proprii lui Ibrăileanu, care nu s-a sfiit să-și înfățișeze adesea deziluziile sale și regretul după tinerețea care s-a dus.

În cronica teatrală din nr. 2 (1912) al V. R., prezența lui Ibrăileanu se face și mai mult simțită, în ciuda faptului că ea este semnată cu aceleași inițiale *G. T.* Pagina în care este analizată psihologia geloziei din piesa *Păpușile* nu putea fi scrisă decît de un critic analist și psiholog cum era Ibrăileanu și cum putem afirma că nu era Topîrceanu. Iar caracterizarea lui Hamlet este o pagină de antologie, cum n-am citit în nici o scriere a vreunui autor român:

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Dar, fără voia mea, a venit vorba de Hamlet. Îl ocoleam, cu o legitimă prudență. Ce mai pot spune eu despre palidul prinț al Danemarcei? Shakespeare singur a spus tot ce era de spus. În urma lui, toți criticii, toți psihologii, toți savanții, cu atîtea sute de opuri contradictorii, n-au făcut decît să întunece și mai mult fizionomia acestui copil enigmatic, care ne chinuiește timp de 10 tablouri și jumătate, pînă se decide la faptă. Dacă n-ar fi atît de viu, atît de etern adevărat, nu i-am ierta pentru nimic în lume abuzul pe care-l face cu răbdarea noastră. Dar Hamlet are mai multă viață decît un om viu. Pentru că d-ta și eu nu trăim decît vr-o optzeci de ani; pentru că noi nu sîntem atît de reprezentativi; pentru că în sufletul nostru, alcătuit din bucăți întîmplătoare, nu avem acele trăsături sintetice eterne, prin care să-și recunoască propriul suflet o largă categorie de oameni actuali și viitori. Pe cîtă vreme Hamlet a trăit patru veacuri și tot nu-i e destul: astăzi, cînd atîți contemporani de-ai lui se odihnesc nesupărați în rafturile unor biblioteci seculare și în netulburata liniște a uitării, — Hamlet continuă să gesticuleze pe scenele moderne, în fața unei generații de spectatori care văd în el poate pe cel dintîi, pe cel mai vechi și pe cel mai viu reprezentant al sufletului modern. El e prototipul omului care are oroare de faptă; al omului care „se analizează", care trăiește mai mult în sine decît în afară de sine; care se complace în provizoriu; care făptuiește în mod precipitat, împins de împrejurări, fără voința lui, — căci „omul slab după cum nu poate *începe* o faptă, tot astfel *nu se mai poate opri* cînd fără voia lui e silit s-o înceapă" etc. Și toate consecințele sufletești ale acestui fel de a fi își găsesc o pură întrupare în Hamlet.

... Dar văd c-am început și eu să-l comentez. Vă cer iertare".

Despre piesa *Manasse* se află în cronică unele idei și aprecieri personale ca în necrologul scris la Miscellanea din nr. 1 (1908), cînd *G. T.* nu se afla la V. R., iar încheierea cronicii are o formă pe care și-o îngăduia numai cineva de la direcția revistei și nu avea să dea seama cuiva de chipul cum se comportă față de problemă:

„Despre piesele care se vor da în beneficii, în timpul acestei luni, voi vorbi poate în numărul viitor, iar despre cele care mi-au scăpat și în această cronică, voi vorbi, cu ajutorul lui D-zeu..., în timpul stagiunii care va să vie".

Ni se pare elocventă o frază ce conține elemente biografice referitoare la autorul real al cronicii. „... Dar pînă la stagiunea viitoare, să vedem ce piese au mai fost în repertoriul acestui sfîrșit de stagiune, ca nu cumva să rămînă prea multe, de care să nu fi vorbit. M-ar mustra și conștiința mea de cronicar însuflețit de o juvenilă și „ampresată" dragoste de teatru, — m-ar mustra și direcția acestei reviste, care-mi suspectează hărnicia pe temeiul celei mai explicabile tardivități...".

La data acestei cronici teatrale, Topîrceanu, care avea douăzeci și cinci de ani, nu era îndreptățit să spună că e „însuflețit de o juvenilă și „ampresată" dragoste de teatru", pe cîtă vreme Ibrăileanu, care trecuse de patruzeci de ani, putea vorbi de o *juvenilă* dragoste de teatru, ca de ceva nu tocmai obișnuit. De altfel, din *Doleanțele unui cronicar teatral* nu prea reiese o „ampresată" dragoste de teatru la semnatarul ei *G. T.*

Poate că și corespondența lui Topîrceanu din această epocă ne-ar putea da lămuriri precise, fiindcă într-o scrisoare către un amic, datată

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

30 aprilie 1912, poetul se plînge de o gravă boală de nervi, ceea ce nu i-ar fi îngăduit să ne dea pagini ca cele despre *Hamlet* ori despre conflictele sufletești din piesele analizate atît de minuțios în cronicile teatrale, menționate pînă aci.

Tot *G. T.* semnează și cronica teatrală din nr. 10 (1912) al V. R., dar cele două pagini în care ne sînt prezentate unele personaje din comediile lui Caragiale se datoresc, fără îndoială, unui mare critic literar și nu unui cronicar teatral improvizat din necesități redacționale. Aceste pagini se aliniază, ca gîndire, ca putere de analiză literară, ca siguranță în formularea judecăților de valoare, cu tot ceea ce scrisese pînă la această dată Ibrăileanu despre Caragiale și cu tot ce a mai dat după aceea criticul în numeroasele sale studii privitoare la opera marelui dramaturg. Dacă nici în materie de critică literară nu admitem „*generație spontanee*", sîntem îndreptățiți să negăm cu fermitate că paginile despre Caragiale scrise cu ocazia „săptămînii Caragiale", din nr. 10 (1912) al V. R. s-ar datora unui cronicar teatral ca oricare altul.

Și pentru a sprijini impresiile noastre pe date concrete vom reproduce o parte din cronica închinată „*Săptămînii Caragiale*":

„...Pînza se ridică asupra primului act din *Scrisoarea pierdută*. Pristanda și cu Tipătescu, vorbesc.

Avem în fața noastră două personagii foarte deosebite între ele prin modul cum le-a zugrăvit Caragiale. Prefectul Tipătescu e un om modern. Lustrul manierelor îi acopere fondul de necinste și-i dă aproape aparența unui occidental. El e mai cult și mai inteligent decît toți oamenii din *Scrisoarea pierdută*. S-a mai spus că el singur dintre toți e-n stare să-și dea samă de situație. El e acela care-ntr-un moment se ia cu mîinile de cap și exclamă: « Ce lume, ce lume! » În lumea aceasta el pare un expatriat. Tipătescu e mai general, mai puțin local și tocmai de aceea mai puțin intens decît Pristanda.

Vechiul polițai e o figură atît de populară, încît nici n-a deschis bine gura și lumea începe să rîdă.

Polițaii de astăzi, însă, nu mai sînt așa.

Pristanda nu mai există. De aceea publicul a găsit că piesele lui Caragiale nu vor putea trăi, că ele sînt deja demodate, fiindcă *tipurile* lui au dispărut...

S-ar părea că marele Caragiale trebuie să se supună acestei fatalități. Că opera lui pierde în durată, ceea ce cîștigă în intensitate. S-ar părea că Tipătescu trăiește și astăzi, tocmai pentru că are prea puțină viață personală. Că Pristanda a murit, tocmai pentru că a fost odinioară prea viu. Că un personagiu viu, foarte viu dacă pot zice astfel, tot atît de viu cum sîntem noi, împărtășește și soarta noastră: moare.

Să nu ne înșelăm însă.

Pristanda a murit ca tip, dar trăiește și va trăi ca om.

Strigătul lui „famelie mare, renumerație mică" e atît de *omenesc*, atît de puțin special! Grija lui pentru soarta acestei „famelii", dragostea lui mișcătoare pentru cele „paișpe" suflete, pentru care fură și minte și-și înconvoaie spinarea, e atît de etern-omenească!

Pristanda niciodată nu m-a făcut să rîd.

El nu e numai un tip de comedie de moravuri. Sub cuvintele lui obișnuite Caragiale a pus o profundă tristețe. Pristanda se încovoaie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și rîde prefăcut. Pristanda e mincinos și laș, fiindcă nu poate trăi altfel. Dacă nu s-ar purta așa, el ar fi aruncat pe drumuri împreună cu cele „paișpe" suflete. Cinstea sau „famelia" ! Din această dilemă, cred că 90 la sută dintre oameni n-ar ieși mai curați decît bietul Pristanda.

Iată pentru ce cred că el are destul fond general-omenesc, ca să poată trăi.

Și tot astfel și celelalte personagii din comediile lui Caragiale (afară de două-trei excepții), — oricît de locale, și de speciale ne-ar părea ele.

Cavaleri medievali nu mai există de 5 veacuri, dar Don Quijote trăiește. Doctori ca Argan nu mai sînt pe nicăieri, dar Argan trăiește. Tipuri ca exageratul Tartarin sînt foarte speciale și se găsesc numai într-o provincie din Franța, dar Tartarin trăiește...

Aceștia, firește, nu sînt tipuri din „comedii de moravuri"; dar nici eu nu vorbesc de opere, ci de personagii izolate. Intenția autorului de a zugrăvi mai mult caracterul sau sufletul decît moravurile mi-e indiferent. (observăm că aceeași *indiferență* manifestase și *A. G.*, în cronica sa despre *Apus de soare*, dar am văzut că *A. G. este* Ibrăileanu) — întrucît nimenc nu poate determina cu siguranță proporția în care trebuie să se îmbine trăsăturile generale cu cele locale și speciale, pentru ca un tip să trăiască în veci și să poată fi înțeles pretutindeni.

Moravurile dispar. Dar întotdeauna ne va interesa o comedie de moravuri care *au fost* odată, dacă oamenii cu care au fost zugrăvite aceste moravuri au un fond general și etern sub pulberea specială a timpului și a locului în care au trăit.

Și personagiile principale din teatrul lui Caragiale, au acest fond".

După ce ne mai prezintă și pe Jupîn Dumitrache din *Noapte furtunoasă*, pe coana Veta și pe Chiriac, cronicarul teatral adaugă: „...Toate acestea vor să vă spună că, chiar dacă comediile de moravuri sînt menite să aibă, în mod fatal, numai o anumită durată; chiar dacă pentru comediile lui Caragiale am crede că această durată e relativ scurtă, întrucît el nu a zugrăvit nici măcar moravurile unei societăți definitiv clarificate ci numai pe acele dintr-o epocă de tranziție — tot putem afirma că opera teatrală a marelui nostru scriitor va trăi, deoarece tipurile lui au destul fond general omenesc...".

★

Ibrăileanu știa că sub literele *G. T.* nu se ascunde cu adevărat Topîrceanu, și deci numai el putea să nu folosească aceste inițiale mai departe sub cronica teatrală următoare din numerele 11 și 12 (1912) ale V. R., în josul căreia vedem că reapare din cutia cu surprize redacționale numele *C. Alexandrescu*. Tot așa numai Ibrăileanu putea folosi numele lui Topîrceanu sub cronica teatrală din nr. 1 (1913) al revistei sale, dar n-a făcut-o, preferînd pe acela al lui *C. Alexandrescu*. Ne aflăm în fața unui capriciu redacțional al său.

Cu toate acestea Ibrăileanu și-a adus aminte din nou de numele lui Topîrceanu, pe care l-a folosit sub una din cronicile teatrale cele mai consistente din cîte s-au tipărit în paginile revistei ieșene, cronică din care părți fragmentare reținpînă și atenția unora din cercetătorii noștri actuali. Este vorba de cronica teatrală din nr. 10 (1913) al V. R., semnată de data

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceasta de *G. Topîrceanu* en toutes lettres, deși nimic nu ni se pare mai străin poetului decît textul acestei cronici, care nu cuprinde absolut nici o referință privitoare la spectacolele pieselor menționate în titlu : *Zorile*, *Poliche*, *Vinovatul*, *Ziua Dochiei*, *Disciplina*, *Ursul*, *Femeile în grevă*, *Ceașca cu ceai* și *Floare de răsură*, ci este o minunată înlănțuire de fine observații estetice asupra textului acestor piese sau de caracterizări pregnante privitoare la autorii lor. Astfel, critica dramei istorice în versuri *Zorile* de Șt. O. Iosif se face mai mult ca pretext de a vorbi despre poetul, care murise cu cîteva luni mai înainte, dar din cauza evenimentelor politice care au dus la campania militară în Bulgaria, nu se bucurase de un articol special și consistent din partea conducerii revistei, la care poetul colaborase ani de-a rîndul, moartea lui fiind amintită numai în treacăt la Miscellanea, alături de cea a lui Chendi, cu promisiunea că asupra activității lor revista va reveni.

Timpul trecea însă și Iosif nu putea fi uitat, de aceea în cronica teatrală de care ne ocupăm, după ce ni se spune că piesa *Zorile* este neizbutită și că deschiderea stagiunii s-a făcut cu ea mai mult „*ca un act de pietate față de Iosif, despre care s-a vorbit mai puțin decît trebuia*", ni se dă un portret psihologic și o caracterizare a poetului ieșite de sub pana unui maestru al criticii literare :

„Liric prin excelență, Iosif n-a avut nimic din ceea ce-i trebuie unui autor dramatic. A fost pur și simplu poet, — dar poet pînă-n vîrful degetelor.

Sîntem prea aproape de moartea lui ca să ne putem da seama ce admirabilă biografie de artist oferă el istoriei noastre literare. Nimeni nu s-a apropiat atît de mult de ceea ce ne închipuim noi că trebuie să fie un adevărat poet.

Niciodată nu și-a făcut reclamă. Niciodată n-a alergat după popularitate, n-a vrut să epateze, să treacă drept mare.

A fost naiv și dezarmat, a fost discret și muncitor. La treizeci de ani a iubit ca un adolescent, s-a plîns ca un copil. A avut o mare capacitate de a suferi. Cu sensibilitate de femeie a suportat durerea hărăzită unui bărbat.

Poezia pentru el a fost o mîngîiere, versul o necesitate. Așa se explică frăgezimea stihurilor și bogăția nesilită a ceasurilor lui de singurătate. De aceea arta lui a fost onestă, de aceea nu s-a încurcat el niciodată în teorii estetice, nu s-a înregimentat în școli. Prin intuiția talentului a priceput marele și banalul adevăr pe care proștii nu-l vor înțelege niciodată, dar pe care istoria tuturor literaturilor îl ilustrează : că sinceritatea în artă e o condiție pentru durata operei ; că sinceritatea e singura condiție în poezia lirică, unde talentul nu e altceva decît puterea de a fi sincer.

Și de aceea Iosif a putut, în mijlocul celei mai aliterare febrilități, să tipărească un volum de *Cîntece*, atingător, și simplu ca un suspin.

Traducerile din ultimul timp, despre care nu s-a vorbit aproape de loc, presupun o izolare, o putere de muncă și o modestie, care te uimesc. *Visul unei nopți de vară* e o minune, prin frumusețea limpede a stilului, prin bogăția imaginilor și a piedicilor pe care le-a învins.

Iosif, în cîte a scris, n-a fost un poet de talia celor mari, dar a fost din aceeași familie. Între el și Heine, între el și Eminescu sau oricare din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ținicii de elită, nu a fost deosebirea care există între opaiț și lună, ci între stea și lună: un strop, dar un strop de foc ceresc.

Și totuși dacă în ajunul morții nu ar fi publicat *La arme*, el ar fi trăit fără să aibă măcar pe sfert succesul celor din arena de jos a literaturii românești. Căci, deși era mic, asupra lui apăsa blestemul care apasă asupra marilor damnați. Trebuia să aibă soarta poeților mari, născuți în țară mică și-n vremuri de prefaceri, pedeapsa ireductibilă a superiorității talentului în mijlocul unui public minor pentru artă: Nimic în viață, totul mai tîrziu. Nimic cît trăiește, statuie și celebritate cînd sărmanul lui trup hrănește ierburile cimitirului...".

Nu avem intenția de a anliza calitățile stilistice și afectivitatea duioasă care însoțește ideile variate și imaginile bogate, cu care ne-a obișnuit Ibrăileanu în necrologurile sale, în șirul cărora se rînduiește și panegiricul de față. Căci, fără îndoială, Ibrăileanu mai mult decît oricine avea la „Viața românească" și dragostea caldă și înțelegerea adîncă pentru literatură, calități care răsar cu limpezime din rîndurile închinate unui poet nefericit ca Iosif. Strecurînd însă această pagină de antologie în cursul unei cronici teatrale, n-o putea semna Ibrăileanu potrivit conduitei sale, despre care am mai amintit, în calitate de membru al comitetului teatral.

În continuare, autorul cronicii teatrale de care ne ocupăm formulează o cugetare în formă aforistică, obișnuită la Ibrăileanu (*Privind viața*):

„Dar de la morți să ne întoarcem la viață, căci viața, cu toate nedreptățile ei absurde, rămîne veșnic interesantă și plină de farmec".

Trece apoi la subiectul piesei *Poliche* a lui Bataille, în care ni se prezintă gradul de înjosire la care ajunge un om stăpînit de pasiunea amorului fizic. Pe marginea acestei piese, autorul cronicii ne redă cîteva gînduri, tot în formă aforistică: „Și te întrebi: oare, la urma urmei, amorul nu e curată nebunie, în înțelesul melancolic al cuvîntului?" Descriind urmările acestei pasiuni oarbe, autorul cronicii înșiră unele considerații de ordin psihologic, cunsocute nouă din *Amintiri din copilărie și adolescență* de Ibrăileanu. Idei similare va exprima Ibrăileanu și mai tîrziu într-o miscellanee din V. R., nr. 10 (1926) cu titlul *Filosofia modei*: „Dar cine nu știe din experiență, ori măcar din observație, că amorul este o nebunie pură și poate cea mai mare?"

Și cronicarul teatral, care devine din ce în ce mai identic cu Ibrăileanu, adaugă: „Un om de treabă își leagă deodată tot rostul vieții de o ființă străină; o împodobește cu toate calitățile închipuite, îi pîndește mișcările, gesturile, privirile, îi reține și cîntărește fiecare cuvînt, își pierde nopți întregi privind o fereastră, colindînd aceeași stradă, și poate fi ridicat în slava fericirii sau aruncat în disperarea cea mai neagră, de o simplă intonație, de un singur zîmbet al unei persoane care pînă mai eri îi era străină; îl știam om de treabă și deodată el devine capabil de toate umilirile, de toate neghiobiile, de toate infamiile, din pricina aceleiași persoane străine și fără ca aceasta să-i fi dat măcar un motiv aparent... Și omul acesta nu e nebun de legat? — „Toți oamenii iubesc, îmi veți răspunde. Nebunia aceasta e *norma*. Cine nu poate iubi, acela e anormal, acela e nebun". Și la replica dumneavoastră nu mai răspund, căci ar trebui s-o iau de la Adam.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar dacă, atunci cînd e vorba de amorul obișnuit, exclusivismul preferințelor noastre este ceva normal, — cînd e vorba de amorul fizic, acest exclusivism mi se pare de-a dreptul patologic.

Îmi voi lămuri gîndul, deși chestiunea nu e tocmai potrivită într-o cronică teatrală".

Îngăduința aceasta de a trata chestiuni *nu tocmai potrivite*, era la V. R. un privilegiu al lui Ibrăileanu, pe care criticul ni l-a arătat cînd în cursul anului 1910, sub rubrica *Din carnetul unui om de ieri*, a tratat subiecte ca: *Bărbații urîți și amorul*, *Mizoghinismul*, *Căsătoria* etc. sub semnătura *T. P.*, a cărei enigmă noi am dezlegat-o în articolul *Cîteva aforisme necunoscute ale lui Ibrăileanu*, în V. R., numerele 4 și 5, din 1946.

Întocmai ca Ibrăileanu, în multe pagini ale sale, cronicarul teatral aduce vorba : „Cunoașteți teoria „contrastelor", a „complectării reciproce" a lui Schopenhauer : brunul iubește blonda, femeia sensibilă, brutele etc." Asemenea idei întîlnim în *Bărbații urîți și amorul*, în analiza teatrală *Patima roșie* etc. Ibrăileanu obișnuia să se refere la *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer, încă de pe vremea cînd colabora la „Lumea Nouă" (1895), iar în V. R., nr. 1, din 1925, la Miscellanea citim aceste cuvinte: „...blonzii iubesc brunele și invers". Pot fi ele atribuite lui Topîrceanu, care se știe nu mai face parte din redacția „*Vieții românești*" încă din 1924?

În această cronică teatrală din nr. 10 (1913), de care ne ocupăm, autorul nu vorbește nimic despre spectacol, ci face analiza literară a pieselor din repertoriu. Dar Topîrceanu, mai cu seamă în această vreme, nu poseda bogăția de cunoștințe psihologice și estetice pentru a ne prezenta teatrul lui Bataille, la nivelul cronicii. Și trebuie să ținem seamă și de un fapt biografic cu totul concludent. Topîrceanu se întorcea istovit din acțiunea militară desfășurată în 1913 peste Dunăre și adresa lui Ibrăileanu prin scrisoare aceste cuvinte : „...Din București vin imediat la Iași să-mi iau cîteva lucruri, iar de acolo plec la Nămăești să mă repauzez...". Așadar stagiunea teatrală putea să înceapă, iar în luna octombrie putea să apară cronica teatrală de care ne-am ocupat, fără ca Topîrceanu să se gîndească la ele, poetul nedorind altceva decît repararea puterilor fizice. De altfel este știut că nici în lunile următoare ale anului 1913, Topîrceanu nici măcar nominal nu mai apare în calitate de cronicar teatral, fiindcă cronica din noiembrie și decembrie este semnată *C. Alexandrescu*.

Despre alte rubrici ale „Vieții românești", sub care figurează numele lui Topîrceanu ca autor al unor materiale ce nu-i aparțin, după părerea noastră, vom trata într-un alt articol.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ION MARIN SADOVEANU — SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ

I. OPRIȘAN

La fel cu Ion Sîntu, Iancu Leonte Marinescu, alias Ion Marin Sadoveanu — nume sub care-și publică cea mai mare parte a operei și cum se va numi în mod oficial din 2 decembrie 1949 în toate împrejurările — s-a născut în București la data de 15 iunie 1893, fiind fiul lui Nicolae Marinescu, doctor în medicină și al Emiliei, născută Petrescu, menajeră. Certificatul de naștere eliberat de Primăria comunei București, Secțiunea I, sub nr. 3424 din 16 iunie 1893, indică o diferență de vîrstă a părinților de numai 14 ani. În realitate, doctorul Nicolae Marinescu Sadoveanu, tatăl scriitorului, avea la acea dată nu 34 de ani, cum declară cu vădită intenție de micșorare a diferenței prea mari față de vîrsta soției, ci 37. Se născuse la 1 februarie 1856 în comuna Damian, județul Dolj, plasa Jiul de jos, și era fiul dascălului de biserică Marin Marinescu, decedat în anul 1878 și al Ioanei, născută Predescu (?). Cu 17 ani, deci, mai tîrziu se naște și Emilia (la 11 octombrie 1873), avîndu-și părinți pe Iancu I. Petrescu, grefier și pe Eliza, menajeră, stabiliți în București, pe strada Verde, 25. Care vor fi fost cauzele reale ale acestei uniri conjugale, și cum se va fi realizat ea, ne scapă deocamdată. Cert este, însă, că argumentele materiale venind din partea soției și prestigiul intelectual al soțului vor fi fost îndeajuns de puternice pentru a hotărî căsătoria. I. I. Petrescu, bunicul scriitorului, grefier la Palatul Justiției, dînd consultații în calitate de avocat, deținea serioase proprietăți în București — parte cumpărate, parte însușite de la boierul Barbu Bellu, a cărui moșie de la Bobești o administra și împreună cu care locuia în aceeași curte pe strada Verde. Și astăzi cîteva străzi din cartierul Colentina (Andronache), obținute prin vînzarea parcelată a terenurilor Petrescu, mai poartă numele grefierului: Petrescu I, Petrescu II etc. Desigur, proprietățile acestuia erau mult mai numeroase, de vreme ce Ionel Sadoveanu îi amintea într-o scrisoare din 1907[1] de recenta moștenire a lui Urlățeanu și îi cerea un cadou „mai gras" de Anul Nou, iar în alta, viitorul scriitor prezenta un raport referitor la „afacerea cu moșia Mangalia"[2]. Soțul — Nicolae Marinescu Sadoveanu, fiu al unui țăran mijlocaș cu 5 copii[3], nu se

[1] Scrisoarea din 26 XII 1907 către Elisa I. Petrescu

[2] Scrisoarea din 5 mai 1907 către I. I. Petrescu

[3] Copiii dascălului Marin Marinescu și ai Ioanei, decedată în 1892, au fost următorii: Gheorghe (1843 — 1907), Păuna (1846 — 1924), Constantin (1847 — 1903), Marin — preotul (n.? — 1922), Nicolae — tatăl scriitorului (1856 — 1920).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 235 — 259, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

putea lăuda cu așa ceva, dar în 1885 (30 octombrie), după îndelungate lipsuri și stăruințe devenise *bacalaureat în litere și științe* al Universității din București, iar în 1889, luna aprilie, ziua 5, căpăta *Diploma de doctor în medicină și chirurgie* , semnată de Titu Maiorescu, pe atunci ministru, secretar de stat la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice. Ca o încununare a noii situații, dr. N. Marinescu — ce-și adăugase numele Sadoveanu la sfîrșit, după denumirea moșiei Sadova, pe al cărei teritoriu se afla comuna Damian, spre a se deosebi în lumea de specialitate de celălalt mare medic Marinescu —, era înaintat la începutul anului următor (16 I 1890) la rangul de medic de regiment, cl. a II-a, în Corpul II de Armată, facilitîndu-i astfel candidatura la mîna d-rei Emilia I. Petrescu, absolventă a pensionului de fete.

Că nu vor fi existat relații prea strînse între familia dascălului Marinescu — mult prea modestă materialiceşte — și cea a lui I. I. Petrescu, trebuie să bănuim dintru început. Lucrul ne este confirmat, printre altele, și de o scrisoare a lui Ionel Sadoveanu din 23 X 1907 către I. I. Petrescu. În această lumină ne apar mai clare și legăturile verilor dinspre tată : Costică, Iulius și Ion (Iancu), feciorii preotului Marinescu din Craiova, cu viitorul scriitor, căruia îi trimiteau cu regularitate ilustrate, felicitîndu-l cu toate prilejurile. Încercau prin el să intre nu atît în grațiile doctorului, cît mai ales în cele ale Emiliei Dr. Sadoveanu.

Ivindu-se într-o asemenea conjunctură familială, Ionel Marinescu Sadoveanu va capta pentru moment nu numai interesele și preocupările soților, dar și nemărginita dragoste a bunicului și a întregii familii. Înconjurat de grija și atenția tuturor[4], Ion (Nică, Oancea, Onel, Mița) Marinescu, „Bebe, On" — scriitorul de mai tîrziu, își petrece cei dintîi ani ai copilăriei — după cum va mărturisi într-un interviu — „în strada General Manu, din apropierea Căii Victoriei, izolat de zgomotul și viața agitată a străzii"[5]. Dar popasul său bucureștean se întrerupe degrabă. În 1896, dr. Marinescu-Sadoveanu era numit medic primar al spitalului din Constanța, localitate în care se va stabili în 1900 cu întreaga familie, ridicîndu-și pe țărmul Pontului Euxin „o casă somptuoasă pe strada Romană, nr. 15"[6].

Impresia profundă pe care i-o trezea contactul cu nesfîrșita întindere de apă îl va urmări pe scriitor toată viața, revenind adesea în operele sale și transformîndu-se cu timpul într-o adevărată pasiune. „Contactul pe care-l luam cu litoralul — se va confesa el — era cea mai intensă prezență a vieții mele de pînă atunci"[7]. „Ea [marea] este una din marile și nemărginitele mele dragoste" — mărturisea altădată[8]. În cel de-al doilea oraș căruia-i va

---

[4] Ion Marin a fost singurul copil legitim al doctorului Sadoveanu. Nelegitimi, însă, aceștia a mai avut încă doi copii. Lucrul nu este condamnabil, deoarece din jurul anului 1907 și pînă la sfîrșitul vieții, soții Sadoveanu trăiesc absolut despărțiți : Emilia la București și Nicolae, doctorul, la Constanța, evitînd, totuși, să divorțeze oficial, spre a nu periclita în vreun fel viitorul copilului și mai ales pentru a nu se compromite în lumea în care situația materială îi impinsese. În felul acesta tînărul Sadoveanu a constituit totdeauna elementul de legătură între soți.

[5] Ernest Verzea, *O după amiază cu d. Ion Marin Sadoveanu*, în „Viața".

[6] *Ibidem*.

[7] *Ibidem*.

[8] Scrisoarea din 2 iulie 1910 către Sorin Negruțzi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

purta o permanentă afecțiune, I. M. Sadoveanu își începe lunga migală asupra slovelor. Chiar în 1900 aflăm că era elev în clasa I, fără a frecventa cursurile școlii, și învăța foarte bine. Lua însă lecții acasă de la „frailai" (Fräulein), cum o numește într-un răvaș din 4 II 1900 pe guvernanta prusacă Gabriele von Zerboni de la Breslau, angajată special pentru a-i face educația și mai ales pentru a-l iniția în tainele limbii germane și ale pianului. Din această perioadă (1900—1908) ne-a rămas o foarte bogată corespondență — fie primită de Ionel N. Sadoveanu, fie expediată de acesta — , pe baza căreia putem reconstitui mai în amănunțime viața tînărului. Majoritatea scrisorilor sînt adresate bunicului I. I. Petrescu, la București, cu care nepotul încheiase, bănuim, o convenție de a-i expedia săptămînal cîte 2 cărți poștale, informîndu-l despre tot ce se întîmplă în casa doctorului Marinescu. În schimbul serviciului de secretar, bunicul îi trimitea lunar o anume sumă de bani : o „leafă", la început de 5 lei, apoi mai mult. De altfel, rolul bunicului în finanțarea studiilor nepotului reiese a fi considerabil : o plătea pe guvernantă (25 lei lunar), pe profesorul de franceză (20 lei lunar), pe profesoara de engleză (25 lei lunar), taxele elevului la școală și orice capriciu cerut cu insisitență de către acesta. Mai mult, îi trimitea chiar și îmbrăcăminte.

De situația aceasta privilegiată, pe care nu o avea oricine, tînărul Sadoveanu s-a folosit din plin, formîndu-și o bogată și multilaterală cultură. Astfel, la șapte ani, în 1900 (3 septembrie) după ce confirma primirea viorii, se lăuda bunicului: „Eu cînt toată ziua cu vioara". Din 1902 începe cursul regulat de germană și pian, încît în 1903 (11 martie) putea să-i comunice aceluiași : „Află că am învățat la pian un vals foarte frumos și o să-l cînt în București la pianul d-lui Bibi ca să-l auzi și tu . . .". În același an, 1903, lua lecții de limba franceză, mai întîi cu „franțuzoaica", iar ceva mai tîrziu cu Jeanjaquet — un elvețian refugiat la noi — și se familiariza cu pictura, pentru care avea chiar unele înclinații. Se informa nu numai pe cale livrească. Împreună cu mama sa, întreprindea în primăvara anului 1903 o excursie la Budapesta și Viena, continuată în 1906 pînă la Veneția, Milano și München, unde are prilejul să vadă celebrele monumente de artă la fața locului. Toamna lui 1903 îl găsește exersînd în limba lui Shakespeare cu „M-me Georgescu", iar mai apoi cu Miss Bono, fiica doctorului Irwin Bolton. Dar ceea ce îl atrage mai mult în epoca aceasta constănțeană — după cum mărturisește în amintitul interviu — este istoria și medicina. Cu anul 1904, *Ion Sadoveanu* se prezintă cu regularitate la examenele anuale ale gimnaziului clasic „Mircea cel Bătrîn". Din foaia matricolă reiese, însă, că elevul n-a frecventat cursurile de zi ale școlii în primele trei clase. Abia în dreptul ultimului an școlar specificarea „examen particular" nu mai apare. Preocupările acestui al doilea ciclu sînt mult mai numeroase. Pe lîngă aprofundarea limbilor amintite, a pianului și picturii, Ionel Sadoveanu începe să ia lecții de gimnastică, entuziasmîndu-se de frumusețea scrimei cu sabia. Evada acum mai ușor de sub controlul sever al mamei și al guvernantei, făcînd numeroase escapade în împrejurimi. „Eu cu Jean — scria cu bucurie bunicului la 30 aprilie 1908 — ne plimbăm mereu cu barca și prindem pește, tragem cu pușca și umblăm cu bicicleta". Învățase să danseze, să joace tenis și popice și căpătase în dar un aparat de fotografiat cu care lua imagini.

Dar dincolo de aceste pasiuni de tinerețe, cu caracter mai mult recreativ, întrevedem și unele preocupări deosebite, ce vor constitui perma-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nențe ale personalității sale. Se interesa, astfel, voind să-l informeze pe I.I. Petrescu, despre unele „datine asupra tacticei . . . invincibilei armate japoneze"[9]. În acest sens citea *Istologia japonezilor*. Mai tîrziu își face o obișnuință din a-i comunica bunicului unele probleme de drept, de care acesta, probabil, ca grefier și avocat neautorizat era pasionat. Problemele extrase din diverse publicații stăine sînt interesante și prezintă într-adevăr dificultăți de interpretare. Așa, într-o epistolă mai lungă din 2 martie 1906, I. Sadoveanu îi solicita lui I. I. Petrescu părerea în legătură cu „o chestiune" rostită de I. Imberg „avocat la Curtea de Apel din Paris" : cine-i vinovat cînd calul unui proprietar omoară calul altui proprietar? Că tînărul era pasionat și el încă de pe acum de chestiuni juridice, ne-o dovedește graba cu care cere să i se răspundă (scrisoare din 2 martie 1904). Mai interesante însă, pentru biografia scriitorului sînt două date pe care, întîmplător, le găsim în cadrul acestei corespondențe. Prima atestă vechimea pasiunii sale pentru arta scenei, căreia dramaturgul și omul de teatru îi va închina aproape întreaga sa viață. Nota din scrisoarea din 21 decembrie 1907, adresată Elisei I. Petrescu, foarte lapidară ni-l prezintă pe viitorul teoretician în postura actorului : „Mîine seară/22 decembrie eu joc în piesa *Doctorul fără voie*". Comentariul mai larg lipsește și nu-l întîlnim nici în epistolele următoare. Cea de a doua informație extrasă dintr-o altă scrisoare privește pe poet. Este vorba de rugămintea adresată bunicului de a interveni la „Universul" pentru publicarea unei poezii proprii. Nu cunoaștem textul acesteia, dar referirea dezvăluie preocupările literare foarte timpurii ale viitorului scriitor. De altfel, în interviul acordat lui E. Verzea, I. M. Sadoveanu amintea că ar fi debutat încă din 1904 la o revistă condusă de M. Sadoveanu, „Amicul tinerimii", cu o traducere din Alphons Daudet. Afirmația nu se verifică însă. Cert este că tînărul va fi avut serioase înclinații către literatură și chiar către pictură ; prin 1906 (2 februarie) comunica bunicului : „Să vezi ce bine am început să pictez". Frecventarea muzelor trebuie pusă și pe seama stimulentului pe care îl constituia noul profesor de franceză — elvețianul Jeanjaquet.

Consolidat în preocupările către care se va îndrepta mai tîrziu, Ion Sadoveanu absolvea în 1908 gimnaziul clasic din Constanța cu media 7,25 și se înscria la 20 august, în același an, la liceul Sf. Sava din București. O dată cu înscrierea la liceu se încheia și perioada constănțeană a vieții sale. Va locui de aici înainte în București, pe strada Verde, nr. 25, împreună cu mama sa. La Constanța va reveni doar în vacanță, pentru scurtă vreme. Într-o asemenea vacanță (1909) se simțea foarte bine : „Noi sîntem bine și petrecem boierește cu d-nu Glagoveanu. Fac băi, joc tenis, dansez, dorm, mănînc, citesc, iar fac băi, iar joc tenis, iar dorm, iar mănînc și așa mereu . . ."[11]. În vara următoare, însă, se arăta lovit de romantismul vîrstei, accentuat de contactul timpuriu cu Jeanjaquet — acel „proscris" elvețian,

[9] Scrisoarea din 18 februarie 1905.
[10] Scrisoarea din 8 mai 1907 către I. I. Petrescu.
[11] Scrisoarea din 10 august 1909 către același.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care în periodicele întoarceri pe malul mării îl întîlnea cu siguranță : „Să mă vezi — scria lui Sorin Negrutzi la 25 iulie 1910 — sînt un rătăcitor jerpelit și întunecat printre stîncile mării. Și am devenit și mai mizantrop. Fug de lume ca de experiențele de la chimie. Toată ziua citesc și adesea și scriu. Luxul m-a scîrbit și nu mă mai bărbieresc decît la 2 săptămîni". Desigur, postura romantică era și reflexul primei pasiuni erotice ce-i tulburase viața cu cîteva luni mai devreme, și despre care tînărul de 17 ani vorbea cu foarte multă aprindere (scrisoare din 24 aprilie 1910 către Sorin Negrutzi).

La liceu, tînărul Șadoveanu punea temeliile unor prietenii ce vor dura pînă la sfîrșitul vieții : cunoștea pe Camil Petrescu, coleg cu un an mai mare, pe Sorin Negrutzi, pe V. Timuș, pe Nae Vlădoianu etc. Continua să se cultive temeinic și exersa prodigios în poezie. Terminase vastul poem nepublicat *Pitic*, de inspirație marină, și avea o serie de alte creații pe care în ultima clasă de liceu le încredința tiparului în paginile „Revistei celor șase", o publicație efemeră ce apăru doar șase numere, scoasă cu ajutorul cîtorva colegi de clasă, „dintre care nici unul n-a ajuns scriitor"[12]. Debutul scriitoricesc al lui I. M. Sadoveanu este legat de numele acestei reviste, în coloanele căreia tînărul poet își publica primele versuri. Astfel, în numărul I (15 mai 1912) îi apărea poezia marină *Apus*. În numărul următor începea publicarea unui „fastidios epos din istoria Moldovei după cronicari", *Pentru descălecatul Țării Moldovei*, continuat, dar neterminat, în nr. 3, iar în nr. 4 îi apăreau ultimele versuri : poezia „*Simfonie*" *în* „*Tac*" *bemol minor* și o traducere după J. M. de Heredia (*Sclavul*).

Cu examenele clasei a opta luate[13], Ionel Sadoveanu absolvea liceul Sf. Sava și se înscria în același an, concomitent, la Facultatea de drept și la Facultatea de filozofie și litere (Secția Filologie modernă, specialitatea limbă franceză) ale Universității din București, împăcînd în felul acesta dorința părinților cu propriile pasiuni. Dar furat de alte preocupări — poate și sub presiunea părinților — viitorul scriitor va renunța să se prezinte la examenele anuale ale Facultății de filozofie și litere, din registrul matricol al căreia reiese că Ioan N. Marinescu Sadoveanu nu și-a dat nici un examen[14]. Termina, în schimb, după 4 ani de la înscriere, cursurile Facultății de drept și devenea avocat, profesiune pe care nu o va exersa însă niciodată. Desigur, evenimentul cel mai însemnat din timpul anilor universitari îl constituia călătoria pe care tînărul de 21 de ani o întreprindea împreună cu mama sa,

---

[12] În interviul luat de Ernest Verzea.

[13] Marinescu Sadoveanu promova ultima clasă a liceului cu media 7,69 și-și lua examenul de absolvire al cursului superior de liceu, din sesiunea din iunie 1912, cu media 9, fiind *admis cu laudă* (Cf. „*Anuarul liceului Sf. Sava din București*", anul școlar 1911—1912, p. 34 și 44).

[14] Totuși renunțarea nu este definitivă. Zece ani mai tîrziu, I. M. Sadoveanu încerca o nouă tentativă spre a-și lua licența, de data aceasta la Universitatea din Iași, în care scop, în 1921, întreprindea și o călătorie în vechiul oraș moldovenesc de cultură spre a se înscrie : „Eu — scria prietenului mai vîrstnic Traian Lăzărescu — acum recitesc istorie literară și filologie de vreme ce în iunie mă prezint la Iași unde, grație lui Iancu Marinescu — vărul meu, profesor definitiv de latină — mi se acordă un examen global pentru licența mea în litere. O dată licența luată la sfîrșitul aceleiași luni, e probabil să plec în Germania pentru puțină rutină și experiență de regie. Apoi — la toamnă — mă fixez la Viena pentru doctorat (istoria artei în general, cu specialitate — și teză, probabil — din estetica dramatică)". (Scrisoare din 7 aprilie 1922, București). Dar planul nu i se realizează din cauza aceluiași I. M. Marinescu pe care, ceva mai tîrziu, scriitorul îl găsea „timid", și asupra căruia aruncă întreaga vină a nereușitei (scrisoare din 19 ianuarie 1924 către Tr. Lăzărescu).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Emilia Dr. Sadoveanu, pe înălțimile Alpilor engadini, la Tarasp, în minunata țară a profesorului său de franceză — Elveția. Impresia lăsată de această călătorie a fost profundă și ecoul ei se vede imediat în creația scriitorului. Cîteva din poeziile inedite scrise aici pe înălțimile înzăpezite ale Alpilor și în special acea frumoasă poemă *Innului* păstrează ceva din arderea poetului. Mai tulburătoare, însă, sînt impresiile transcrise în proză în chipul unui jurnal, ajuns pînă la noi doar fragmentar, și despre care I. M. Sadoveanu raporta prietenului său Negrutzi : „Caietul meu de note zilnice m-a urmat și aici. Să-i ceri lui povestea vieții mele sufletești în Engadina. Seara notez zi cu zi amplificînd cu fantezia și iese o adevărată galerie de tablouri cotidiene, cu importanță pur subiectivă, așa că înlătură orice idee de artă"[15]. Dar vremurile erau tulburi — la 28 iunie arhiducele Franz Ferdinand fusese omorît și războiul mondial prindea tot mai multe țări în hora morții —, așa că Ionel Sadoveanu se întoarcea acasă, străbătînd la începutul lui august o Europă incendiată, a cărei imagine încearca s-o uite pe malul Dîmboviței în expediții cinegetice: „Veneam de la vînătoare — scrie lui S. Negrutzi la 10 august 1914 — Să nu crezi că nutresc în germeni — că împușc o biată prepeliță — nebunia feroce europeană, carnagiul început de germani". Competiția europeană îl găsea cu păreri favorabile victoriei germane, pentru a cărei izbîndă punea chiar pariu pe un „pol" cu același S. Negrutzi, deși mărturisea: „crede-mă că nu iubesc încă pe nemți, fiindcă iubesc încă Franța". Totuși războiul nu i se înfățișa studentului Marinescu prea sinistru, încît să simtă nevoia să-l consemneze de îndată ca un eveniment deosebit pe care îl trăia. La sfîrșitul anului 1914 își termina însemnările cu următoarele cuvinte : „Am vegetat ; am călătorit ; în timpul liber m-am plictisit ... n-am iubit".

În cercurile literare bucureștene elevul și mai ales studentul I. Sadoveanu se împrietenea cu Caton Teodorian, cu M. Hertz, cu Lia Hîrsu și Constanța Hodoș, cu Al. T. Stamatiad și Alex. Davilla — omul de teatru, cu George Diamandy și, prin intermediul lor, cunoștea îndeaproape pe Duiliu Zamfirescu. Îmbătat de o asemenea atmosferă, tînărul nu va întîrzia să-și facă cunoscute propriile creații literare, colaborînd la diverse publicații. Proiecte valoroase era pe punctul de a realiza și în vara lui 1916, dar intrarea României în război îi întrerupe pentru multă vreme preocupările literare.

La Botoșani, unde este nevoit să meargă spre a urma cursurile școlii militare, este înaintat la gradul de subofițer de artilerie afiliat regimentului 9 și îndeplinește funcția de grefier la Curtea Marțială. Aici se împrietenește cu Emanoil Cerbu, cu care stă în aceeași cameră la doamna Rapală, în tot cursul anului 1917 și începutul lui 1918, iar mai apoi cu N. M. Condeescu, cu care avea să întrețină intense legături.

După terminarea războiului, I. M. Sadoveanu se reîntoarce la București, unde ocupă postul de șef de cabinet în Ministerul de Interne. Totodată își reia preocupările scriitoricești, și împreună cu Sorin Negrutzi și Nae Vlădoianu începe revista „Amnochisflaia", pe care, mai tîrziu, acesta din urmă o va termina și o va pune singur în scenă sub alt titlu. Colabora acum și la revista recent apărută „Letopiseți", din al cărui colectiv de conducere avea să facă chiar parte cu numărul 7 din 20 februarie 1919, iar ceva mai

[15] Scrisoarea din 8 iulie st. v. 1914.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tîrziu îi vom întîlni semnătura în paginile „Convorbirilor literare". Revelația cea mai fascinantă însă a acestor ani o constituia pentru scriitor întîlnirea cu opera Sfîntului Francisc din Assisi, a cărui contribuție la modelarea personalității sale a fost hotărîtoare. O recunoștea însuși Ion Marin Sadoveanu mult mai tîrziu, referindu-se la această perioadă, cînd îi răpea lui S. Negrutzi o ediție proaspăt ieșită la Paris din opera întemeietorului ordinului franciscan, și cînd scria poema hiperestetă *Mîinile* — esență a concepției sale despre viață la acea dată : „De multe ori idei sociale generoase sau sinceră dragoste de oameni a trebuit să-și dispute locul în sufletul meu cu prestigiul mîinilor frumoase. Sînt urme din educația și formația burgheziei estetizante din care am ieșit, de pe la sfîrșitul veacului al XIX-lea, care cu greu se pot înlătura. Și pentru un temperament ca al meu marile dogme politice sau sociale nu sînt operante. Eu știu ce m-a putut transforma : suferințele vieții și Sfîntul Francisc din Assisi"[16].

În lumea teatrală de după război cunoștea pe cele două Marietțe : Bîrsan și Rareș, proaspete debutante pe scena Naționalului în piesa lui Zaharia Bîrsan *Trandafirul roșu*, cu care leagă o temeinică prietenie, dublată de dragoste în cazul Mariettei Bîrsan, ce-i devenea logodnică la 28 iunie 1919, fără știrea și încuviințarea părinților. Se vor căsători îndată, iar la cîteva zile după eveniment, tînăra pereche va lua drumul Parisului, unde Marietta Bîrsan devenită Sadoveanu, avea de gînd să se specializeze în arta dramatică, sub îndrumarea vestitei actrițe Suzanne Duprès, iar Ion Marin, trebuind să-și ia doctoratul în drept, mai mult sub impulsul părinților care-l finanțau încă, nutrea mari visuri creatoare : „Am o poftă nebună de lucru — Marietta idem. Ni se deschide Parisul ca un vast atelier cu un rai în el . . . Nu am numai senzația, dar certitudinea că încep o viață nouă și cea adevărată"[17].

Pe malurile Senei, familia Sadoveanu locuiește la pensiunea Odeon din cartierul latin (Rue Tournefort, nr. 4, V-ème, arrt) pe lîngă Panthéon, împreună cu M. Ralea și viitoarea lui soție, sora lui D. I. Suchianu, D. I. Suchianu însuși și Paul Verona. Sub influența mediului în care se mișca, a Mariettei Sadoveanu în primul rînd , dar răspunzînd și unei chemări lăuntrice ce-l atrăgea spre arta scenei încă din copilărie, Ion Marin hotărăște să nu-și mai dea doctoratul în drept și să se specializeze și el în teatru, deși se prezintă în cele din urmă la primul examen de doctorat și-l ia cu brio, după cum reiese dintr-o scrisoare adresată lui S. Negrutzi din Lago Magiore la 14 iulie 1920. Scriitorul săvîrșea în felul acesta, după logodna clandestină, un al doilea act de nesupunere față de voința părintească, act încurajat cu prisosință și de iregularitatea trimiterii sumelor necesare subzistenței sale de către Nicolae Marinescu și Emilia Dr. Sadoveanu, aflați într-o perpetuă ceartă în legătură cu finanțarea tînărului. Totuși Ion Marin profită de situația că Marietta Sadoveanu mai conta ca artistă a Naționalului din București — și prin urmare putea obține bilete gratuite la teatrele pariziene — și vede întreg repertoriul anului 1919—1920, despre care se simțea în stare la întoarcere să facă o amplă prezentare pentru „Viața românească" sau „Convorbiri literare"[18]. Activitățile sale pariziene sînt multiple. Pe lîngă

[16] B. A., Arh. I. M. Sadoveanu, mapa XI, varia 12.
[17] Scrisoarea din 30 iunie 1919 către Traian Lăzărescu.
[18] Scrisoarea din 28 mai 1920 către Traian Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

frecventarea cursurilor de specialitate pentru doctorat, ce începeau la 10 noiembrie, a prelegerilor de psihologie patologică ținute de Pierre Janet la Collège de France, cît și numeroase alte cursuri la Facultatea de litere, I. M. Sadoveanu mărturisea: „În orele libere mă duc la școala Luvrului unde fac cu Pottier, membru la Institut, ceramica cipriotică și vechile monumente sumeriene. Epigrafie greco-romană și ceva psihologie spicuiesc pe ici pe colea. Seara citesc cu nevastă-mea criticile lui Francisque Sarcey — toată istoria teatrului francez de la 1860 încoace, destul de slabe ca critici — și cîteodată desfac pe Corneille, vers cu vers"[19]. În plus avea vreme să evadeze în peisajul francez dincolo de Paris și să scrie *Taina lui Eros* (prima formă a *Metamorfozelor*), piesa *Dincolo* (*Noaptea din prag*), o nuvelă și o schiță, 5-6 poezii originale și cîteva sonete traduse din J. M. de Heredia, asupra cărora bunul său prieten și confident Hurmuz, aflat și el la Paris, și care îi citea la rîndul lui propriile sale creații, avea frumoase cuvinte de laudă. Cu toate acestea, scriitorul era profund nemulțumit și într-o scrisoare adresată „amiculuidintotdeauna și celui dîntîi îndrumător . . . în scriitoricească meserie" (cum se exprima într-o dedicație pe volumul *Dramă și Teatru* despre Tr. Lăzărescu), I. M. Sadoveanu îi dezvăluia întreaga frămîntare sufletească prin care trecea[20]. Era supraîncîntat însă de piesele lui François de Curel și de experiențele lui Copeau, de la Vieux Colombier, pe care abia aștepta să le facă cunoscute și să le pună în practică la București. Dar drumurile scriitorului se întîlneau la Paris și cu puternica personalitate a lui Paul Claudel, din parcurgerea operei căruia viitorul scriitor avea să mai adauge ceva la panteismul tinzînd spre misticism al caracterului său.

Plin de nenumărate impresii și proiecte, tînărul de 27 de ani, hotărît să ia în sfîrșit cu asalt Parnasul, se întorcea în vara lui 1920 (iunie) în țară, după un ocol prin Italia. Starea îngrijorătoare a sănătății tatălui său, bolnav de cancer, avea să-i amîne însă, încă o bucată de vreme, îndeplinirea gîndurilor pariziene. Prezența tulburătoare a doctorului Sadoveanu, îndurînd cu stoicism chinurile bolii și așteptîndu-și cu seninătate sfîrșitul, „adînc convins că nu mai e nimic afară de viața scurtă, bună, rea, pe care o petrecem aci, fără o iluzie, fără o mîngîiere de acel «dincolo»"[21], îl fascinează pe scriitor și-l face să înțeleagă, abia acum, cît de însemnat a fost rolul acestui om în formația sa. La 2 noiembrie „orele unu dimineața", agonia doctorului lua sfîrșit, iar I.M. Sadoveanu avea să fie împins în numeroase complicații create de pe urma unui testament „mistic" prin

---

[19] Scrisoarea din 3 ianuarie 1920 către același.

[20] „Fermentez — iată cuvîntul. Și cînd mă gîndesc, Traiane, că sînt zece ani aproape de cînd tot primești scrisori pe tonul acesta de la mine?! Iar eu am 27/ Sînt un sistem cu dezvoltarea lentă, cum ar zice François de Curel. Timpul mă virează și developează ca pe un clișeu/. Temperamentul meu, sînt ani mulți în urmă, își găsise formula de artă, o formulă în care pînă azi nu intrase decît numai o latură, din cele două ale sensibilității: lumea exterioară /Totdeauna am avut însă o puternică viață internă. Niciodată n-a îndrăznit să-mi strecoare în scris. Sau de cîte ori a făcut-o era banală, naivă, imposibilă. Din lupta aceasta, cîndva, ieșind înfrînt, renunțasem la artă sau cel mult în momente de irezistibilă impulsiune, mă resemnam la «manieră»./ Azi se reia lupta. Nimic nu e încă echilibrat și joacă în în sus și în jos, neîncetat, coloana din cele două vase comunicante. Evoluția mea e o febră intermitentă. Cred că toate acestea sînt datorite în bună parte Parisului, așa cum îl urmăresc eu de zece luni: în muzee, în librării, în biblioteci, în teatre". (Scrisoare din 27 martie 1920).

[1] Scrisoarea din 28 octombrie 1920 către Traian Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care tatăl său trecea jumătate din avere pe numele unui virtual fiu, iar o zecime i-o acorda avocatului executor testamentar. În plus, scriitorul trebuia să părăsească de urgență casa vîndută de N. Marinescu înainte de moarte lui Alimănești eanu, într-o vreme cînd nu avea nici o posibilitate de deplasare a lucrurilor rămase spre București, din cauza podului stricat de la Cernavodă. În sfîrșit, toate se rezolvă, deși cu însemnate pierderi materiale și familia Sadoveanu se stabilește la București pe Calea Victoriei 101 (azi 89), etajul II scara B, într-o cămăruță pe care priceperea și gustul Mariettei Sadoveanu o fac încîntătoare. În incinta acestui lăcaș, seară de seară, puținii dar buni prieteni ai familiei se cufundă în jurul unei cafele în interminabile cozerii literare în care spiritul lui Ion Marin eclatează. Aici s-au țesut firele grupării *Poesis*, «care împreună cu cercul de la „Noua Revistă Română" reapărută, erau acelea care aveau să pună bazele vieții conferențiare din București»[22]. Gruparea fondată de I. M. Sadoveanu și Tudor Vianu și al cărei animator neobosit devenise Marietta Sadoveanu — „madame Poesis" cum îi plăcea lui N. Iorga s-o numească —, „și-a fixat în programul ei de acțiune — scria Emanoil Cerbu într-un articol cam ambiguu din „Rampa" (an. V, 1921, nr. 1205,2 noiembrie) —, conferințe de propagandă, pentru aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă (nu le spunem de avangardă fiindcă numai la noi ar mai fi atari; în străinătate sînt de mult întrecuți de alți înaintași)". Cercul se înfățișa publicului bucureștean cu prima conferință *Organizarea și estetica teatrului de la Vieux Colombier a lui Copeau*, ținută de I.M. Sadoveanu, la 12 noiembrie în aula Fundației pentru literatură, ce cunoștea un mare succes de sală și presă. Odată începută, acțiunea grupării era continuată imediat cu conferința lui Tudor Vianu despre *G. Bernard Shaw*, a lui Eugen Filotti despre *Frank Wedekind*, a lui A. Dominic despre *August Strindberg* etc., căpătînd o anume regularitate, mai strictă la început, dar slăbindu-se pe parcurs pînă la autodesființare în 1929. În tot acest răstimp, conducătorul de fapt al grupării a fost I.M. Sadoveanu, care găsea un bun prilej să-și manifeste talentul oratoric înnăscut.

Frămîntat încă de încurcăturile provocate de moștenire—călătorea de două ori pe lună la Constanța spre a se prezenta la procese și încerca să-și plaseze numerarul lichid într-o afacere cu o sondă la Bușteni, prin intermediul vărului său Iulius Marinescu, inginer de mine în cadrul societății petroliere „Aquila Franco-Română"[23]—, scriitorul încerca pe toate căile să se afirme în presa literară. Într-o călătorie la Iași, făcută cu scopul de a se înscrie la examenul de licență pentru Facultatea de filozofie și litere, I.M. Sadoveanu se împrietenea cu redactorii „Vieții românești", în paginile căreia îi va apărea în cursul anului 1921 patru poezii (*Vînătoare*, *Ctitorii*, *Vară* și *Noapte clară*). Colabora din nou la „Flacăra" lui C.Banu, iar din 30 octombrie începe să țină cronica dramatică la „Revista vremii", ce tocmai apărea sub conducerea lui G. Gafencu și S. Șerbănescu și care avea printre colaboratorii mai mult sau mai puțin permanenți pe Camil Petrescu, Victor Ion Popa (care semna și caricaturile), Em. Ciomac, Eug. Filotti, M. Jora etc., iar în cîteva rînduri pe I.Al. Brătescu-Voinești. Dar cea mai însemnată colaborare a anului 1921 ni se

[22] Cf. interviului acordat lui Ernest Verzea.
[23] Scrisoarea din 12 iunie 1921 către Traian Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pare a fi povestirea *De șase luni*, publicată pe prima pagină a „României noi" din 26 iunie, în care identificăm un prim episod al romanului *Sfîrșit de veac în București*, avînd ca protagoniști pe Bălășica și înviatul din morți Iorgu, bărbatul ei.

Prin intermediul lui I.M. Marinescu, clasicistul, I.M. Sadoveanu îl cunoaște și se împrietenește cu Vasile Pârvan, memoriei căruia îi va păstra o permanentă considerație. La propunerea acestuia, scriitorul începe traducerea lui *Tristan și Isolda* de Bédier, pe care, doi ani mai tîrziu, o avea aproape gata[24], dar printr-un concurs de împrejurări rămîne nepublicată, deși savantul moldovean aflat în fruntea casei de editură Marmorosch cu 60 000 000 capital, ținea foarte mult s-o scoată într-o ediție de lux. Concomitent cu lucrul la Bédier, I.M. Sadoveanu începe și traducerea cărții lui P. Loti *Vers Ispahan* și a lui C. Spitteler *Prometheu și Epimetheu*, din care apucă să publice, cîțiva ani mai tîrziu, doar trei fragmente.

Dispunînd de sume însemnate, provenite de pe urma recentei moșteniri, scriitorul se pune la punct cu toate noutățile editoriale, în speță germane și franceze. „Biblioteca mea — scria lui Tr. Lăzărescu la 7 aprilie 1922 — a crescut cu 700 de volume aproximativ. Studii multe — în majoritate estetică, critică, istorie. Lucrări nouă și vechi — foarte puțină lirică ; mai ales romane și teatru. Aștept acum din Germania un transport de vreo 4 000—5 000 mărci numai cu cărți de teatru (istorie, analiză, planșe, regie, mimică etc.)...". Dincolo de anume infatuare, rămînem cu un fapt sigur — scriitorul deținea una din cele mai înzestrate biblioteci de specialitate din țară (în 1937 o evalua la 2 000 000 de lei) și prin urmare, putința de a se informa la zi cu toate noutățile literare din țară și străinătate. Adăugînd la aceasta personalitatea omului de teatru dotată cu multă inteligență și putere de disociere, vom avea în față adevăratul profil al scriitorului care depășea cu mult — prin seriozitatea științifică și pasiunea pe care o punea în tratarea problemelor — aproape tot ce apărea în presa vremii în legătură cu teatrul. De aceea cooptarea sa printre colaboratorii permanenți ai „Gîndirii", în coloanele căreia începe să publice cu numărul 9 (5.XII. 1922) nu este întîmplătoare. Din categoria criticilor hiperesteți, scriitorul va fi fost atras în primul rînd de prestigiul repede cîștigat (în numai 2 ani) de către revista clujană. Dar spre „Gîndirea" îl duceau nu numai simple ambiții de glorie literară. Între revistă și scriitor existau profunde legături afective. Din perioada aceasta Ion Marin este tot mai mult atras de ortodoxism, lucru explicabil pînă la un anumit punct. dacă ținem seama de cauzele reale ale „scrîntirii întru Hristos" comună mai multora în epocă. Pornind de la un panteism livresc (scriitorul adora pe Sf. Francisc din Assisi și pe Luther — din opera căruia traduce *colocviile*), I.M. Sadoveanu sfîrșea prin acceptarea creștinismului ca ultim liman în stare de a fi contrapus realității meschine în care politicianismul silește pe individ „să se strice sufletește" dacă vrea să conviețuiască nestingherit. Articolul de debut *Prolog* ce deschidea noua rubrică a „Gîndirii", propusă de el : *Dramă și teatru* fixa coordonatele unei activități pline de exigență, ce va dura aproape un deceniu. „Din experiență socotim că drama ne va atrage în primul rînd. Întrucît privește teatrul, astăzi arareori el își merită numele. Vom încerca să arătăm însă ce ar trebui

[24] Scrisoarea din 19 ianuarie 1924 (Bobotcaza) către Traian Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să fie. Ocupațiunea curentă de a pune note la conduită actorilor, o găsim și nefolositoare și inutilă în cadrul acestei cronici, care nu-și va putea permite luxul migalei cotidiene". Tot aici, ceva mai tîrziu, scriitorul își va publica cea mai mare parte a poeziilor sale, incluse apoi în volumul din 1930, an în care relațiile cu „Gîndirea" se întrerup abrupt.

Prezent din ce în ce mai des în presa literară cu articole și studii valoroase, I.M. Sadoveanu devine în scurtă vreme o notorietate în materie de teatru. Colabora în 1923 la „Cugetul românesc", condus de Ion Pillat, cu care mărturisea că-i bun prieten[25], publicînd vastul studiu despre Sf. Francisc din Assisi și cîteva cronici dramatice, dar și la somptuoasa revistă „Teatrul" scoasă de Soare Z. Soare, unde opta pentru ridicarea nivelului artistic al artei scenice, recomandînd exemplul teatrului de la Vieux Colombier, și cerea un repertoriu *complet*, din care să facă parte marile opere dramatice ale lumii. Ca urmare a prestigiului sporit, scriitorul capătă în cele din urmă și o recunoaștere oficială, fiind numit pe data de 1 iunie 1923 director al propagandei culturale prin teatru. Noua calitate, pe lîngă că-i deschidea un vast cîmp de acțiune în cadrul teatrelor, îi dădea și posibilitatea să călătorească mult, și deci să cunoască multilateral realitățile românești. Dar șederea sa „călare pe Ministerul artelor"... este de scurtă durată. La 20 decembrie ale aceluiași an, scriitorul își dădea demisia din directorat. Cauza? —i-o expunea lui Tr. Lăzărescu la 19 ianuarie 1924 : „Cauzele demisiei sînt cu grijă înfășurate în evenimente politice. Scîrba de Mavrodi, care mă detestă — l-am înjurat cumplit pe cînd era director al teatrelor și sînt gata s-o fac și mîine, de va fi nevoie ! — a fost din partea Ministerului de finanțe în comisia bugetară — la Arte (?). Ministrul de resort e o sinistră păpușă de paie. El a fost terorizat de Mavrodi, care a tăiat propaganda nu numai din proiectul bugetului, dar nici n-a mai îngăduit acordarea de credite extraordinare — așa cum s-a dat pentru primul turneu. S-a hotărît așadar reluarea echipelor cabotinești — ceea ce nu i-a împiedicat să-mi respingă demisia la început, pînă ce, stăruind serios, mi s-a primit (Nu puteam să accept o situație falsă, care mirosea a sinecură de la trei poștii)". Nota este deosebit de prețioasă pentru înțelegerea personalității lui I. M. Sadoveanu, care vroia cu orice preț să facă ceva în teatru, să-l pună pe brazdă și să-l ridice la rangul de „artă". Întreaga lui activitate ulterioară o dovedește cu prisosință. Răsuflînd ușurat : „Slavă Domnului ! Acum sînt iarăși liniștit", scriitorul se dăruia cu toată pasiunea cărților. Citea foarte mult : Nietzsche, Spengler, Stirner, Keyserling, Tolstoi, poezia Eddelor, romanele cavalerești franceze „de la table ronde", lucra în continuare la traducerile amintite și plănuia să plece din nou la Paris pentru o lună. Totodată ar fi vrut să scoată cu Vianu abia întors din Germania o revistă proprie de mare seriozitate științifică : „Caietele lunare de studii și informații. Revistă generală de cultură". „Instrument puternic — astfel o visăm — de cultură, cu două articole compacte și cu 30 — 40 de recenzii cu petit, asupra tuturor noutăților librăriilor franceze, germane și engleze, în toate direcțiile artistico-culturale"[26]. Costul exagerat al întreprinderii și lipsurile financiare în genere, îi fac să renunțe însă.

---

[25] Scrisoarea din 29 decembrie 1920 adresată lui Traian Lăzărescu.
[26] Scrisoarea din 19 ianuarie 1924 către Traian Lăzărescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Împrietenit cu Liviu Rebreanu, „titanul romanului românesc", cum îl va numi mai tîrziu, de formație germană și el, cu care călătorește la Viena și poartă lungi discuții contradictorii asupra Renașterii și evului mediu, I.M. Sadoveanu va fi primit cu căldură în paginile „Mișcării literare", pe care scriitorul ardelean tocmai o scotea, și unde va semna îndeosebi cîteva prezentări ale unor figuri din literatura universală în cadrul rubricii *Portrete străine*. După o prezență intensă de-a lungul a opt numere, scriitorul își întrerupea însă colaborarea fără vreo justificare.

Anul 1926 aducea în viața scriitorului un eveniment deosebit — despărțirea de Marietta Sadoveanu (Sadova), tovarășa de idealuri a unei lungi perioade, cu care împărțise bucuriile și tristețile celor mai frumoși ani. Tot acum era numit inspector al teatrelor în Ministerul Cultelor și Artelor (reînființat), dîndu-i-se posibilitatea să contribuie din nou la ridicarea nivelului artistic al acestei instituții. Deși îl încîntă, funcția îl distrage de la preocupările literare, silindu-l să fie într-o continuă mișcare. Călătorește mult, în toate provinciile, fiind delagat în cele mai sensibile probleme ce se cereau rezolvate de urgență. Cu toate acestea are și cîteva satisfacții. Bătrîna revistă ieșeană „Viața românească" îi publica în două numere duble, consecutiv, poema dramatică *Metamorfoze*, iar în editura librăriei Diecezane din Arad îi apărea volumul *Dramă și teatru* (studii și cronici) — o primă antologie de conferințe și cronici publicate în „Revista vremii" și „Gîndirea". Mai ales cea de-a doua apariție, dat fiind și avantajul de a se prezenta ca un volum de sine stătător, reținea atenția criticii, constituind un bun prilej pentru exprimarea unor cuvinte de laudă la adresa autorului. Singur Tudor Vianu, bunul său prieten, privea cu scepticism preocupările teatrale în care scriitorul punea atîta pasiune și efort intelectual: „Într-o vreme cînd teatrul românesc n-a produs nici o capodoperă și nici măcar o lucrare de o valoare mai durabilă Ion Marin Sadoveanu a fost analistul acestui drum prin pustietăți, al acestei epoce fără istorie... elanul criticului nu s-a putut întîlni niciodată cu geniul unui făuritor de caractere și conflicte și aci incoincidența fatală mă pune pe gînduri și mă umple de tristețe"[27]. Totuși scriitorul persevează, și în 1927 se înfățișa publicului și ca autor dramatic. La 18 februarie 1927 i se juca pe scena teatrului cernăuțean, condus de Dragoș Protopopescu și în regia talentatului bîrlădean Victor Ion Popa, parabola într-un act *Anno Domini*, reluată apoi cu succes la 12 ianuarie 1929 pe scena națională bucureștean, al cărui director recent era Liviu Rebreanu. Întovărășită de *Metamorfoze*, parabola vedea în același an (1927) și lumina tiparului în colecția enciclopedică „Cartea vremii". Atît succesul spectacolului, cît și al volumului, echivala cu o consacrare, consolidată printre altele și de selectarea cîtorva poezii spicuite din publicații în *Antalogia poeților de azi*, în două volume, alcătuite de Ion Pillat și Perpessicius. Totuși scriitorul nu-și dă deplina măsură a potențelor sale. Mereu pe drumuri[28], „mai rău decît un voiajor comercial", I.M. Sadoveanu

[27] T. Vianu, *Ion Marin Sadoveanu* (*Cu ocazia Cîntecelor de rob*), „Gîndirea", an. X, 1930, nr. 4, aprilie, p. 136.

[28] Călătorea foarte mult și în afara intereselor de serviciu, împreună cu „d-ra Vivi Lipatti", cu care se și căsătorea la 11 noiembrie la biserica Boteanu (pentru o perioadă de numai 2 ani), participa la Congresul internațional al drepturilor de autor de la Belgrad, dar nu putea merge și la festivitățile comemorării lui Ibsen de la Oslo, cu delegația alcătuită din Corneliu Moldovanu, Aristide Demetriad și Liviu Rebreanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

își irosește timpul în tot felul de munci administrative, neavînd vreme să ducă la bun sfîrșit înfăptuirea numeroaselor proiecte ce-l frămîntau în toată această perioadă: piesele *Domnul Ludovic* sau *Tragedia unui om gras*, *Cutia cu maimuțe*, *Savonarola* (o dramă inspirată din Renaștere), biografia Sf. Francisc din Assisi, Viața lui Bogdan Petriceicu-Hasdeu, traducerea *Convorbirilor* lui Eckerman cu Goethe și a celor cinci ode mari din Claudel împreună cu *Buna Vestire* etc. În fond, așa avea să-și ducă întreaga viață. Dornic de glorie și mereu lipsit de bani, scriitorul se epuizează în lucruri minore, administrative și publicistice, de facilă reputație, rămînîndu-i mereu nerealizate tocmai operele ce ar fi contribuit în mod hotărîtor la impunerea lui ca scriitor în hotarele literaturii române. Chiar și conferințele atît de interesante pe care, din ce în ce mai des, le ținea în București și provincie, nu reprezentau decît o infimă parte din ceea ce ar fi putut da cu talentul și vasta lui pregătire intelectuală. Din această perspectivă, traiectoria vieții sale ne apare ca o lungă dramă a neîmplinirii artistice, de care însuși scriitorul era conștient. Neobositei sale activități teatrale i se răspunde în mod favorabil și în 1929 este avansat inspector general al teatrelor în Direcția educației poporului, funcție ce-i dă anume libertăți în stare să-l readucă la vechile preocupări literare. Și, într-adevăr, începe să colaboreze intens la „Rampa" cu lucrări literare, articole teoretice de estetică teatrală și literară, recenzii etc.; își definitivează volumul de versuri *Cîtece de rob*, și scrie integral piesa *Molima*, ce este jucată în același an (1930), în compania unor actori de mare prestigiu ca G. Vraca, Aura Buzescu, I. Morțun etc.[29].

Primite cu căldură, ce-i drept, dar interpretate din perspectiva revistei „Gîndirea", în paginile căreia cele mai numeroase fuseseră publicate, *Cîntecele de rob* — salutate cu bucurie de T. Vianu — reține și atenția poetului Tudor Arghezi, bun prieten al scriitorului, care-i făcea în miniaturala sa revistă „Bilete de papagal" o amplă și sugestivă schiță de portret (nr. din 7 septembrie 1930). La fel de bine primită era și drama *Molima*, ce nu se bucura însă în aceeași măsură de public, dată fiind și apariția ei singulară într-un repertoriu încărcat de comedii și piese ușoare. De altfel, anul 1930 constituia, pînă la apariția *Sfîrșitului de veac*..., piscul maximei afirmări scriitoricești a lui I.M. Sadoveanu.

Poate preocupat de treburile slujbei, poate și ferindu-se ca judecățile sale să nu fie luate drept verdicte, după aproape un deceniu, scriitorul încetează să mai țină cronica dramatică, rezumîndu-se la simple intervenții de natură pur teoretică. În schimb, incitat de scurtele memorii publicate în „Rampa" și „Vremea", I. M. Sadoveanu se avînta pe tărîmul prozei de largă respirație, trăind adevărate momente de înaltă voluptate creatoare, cu ocazia redactării monografiei *Constanța, pe urme de piatră și amintiri de oameni*, ce apărea la începutul anului 1931 în revista lui Emanoil Bucuța „Boabe de grîu" [30]. Dar monografia constituia doar începutul explorării domeniului atît de promițător al prozei. Într-adevăr, două luni mai tîrziu, în paginile „Vremii" îi apărea un prim fragment dintr-o lungă serie ce avea să se continue apoi în „România literară" sub titlul

[29] Tot acum încredința tiparului în paginile „Vremii" (an III, nr. 155, 25 decembrie, la care colabora intens încă de la începutul anului), comedia *Pelican Bar*, ce trebuia să facă, într-un proiect inițial al teatrului Ventura, spectacol comun cu *Molima*.

[30] P. Vintilă, *De vorbă cu Ion Marin Sadoveanu*, „Luceafărul", an. VI, 1963, 22 iunie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din „Cartea lui Ion Sîntu", serie prezentată de scriitor ca făcînd parte dintr-un roman la care lucra sau pe care deja îl terminase. În realitate, cu excepția episodului *Bălășica*, republicat în „Revista Fundațiilor" din 1939 și introdus aproape neschimbat în *Sfîrșit de veac ...*, toate celelalte fragmente nu sînt decît simple puncte de orientare generală a scriitorului în materialul faptic pe care-l poseda, o reluare sub un titlu comun a „profilurilor și peisajelor" din „Rampa" la un nivel artistic superior.

Ajuns la o matură înțelegere a creației dramatice și la o profundă cunoaștere a literaturii universale în întreg ansamblul ei de înlănțuiri, scriitorul începea în toamna aceluiași an ciclul „conferințelor experimentale" debutînd duminică 27 sept. cu prelegerea *Teatrul și tragedia greacă* pe scena Teatrului Național din București, la reușita căreia își dădeau concursul și actorii A. Pop-Marțian, G. Calboreanu și Ion Finteșteanu, interpretînd în costume și decoruri de epocă diverse fragmente exemplificatoare. Pentru o cît mai bună reușită a conferințelor experimentale, I. M. Sadoveanu se apucă el însuși să traducă din literatura dramatică a lumii acele texte de strictă necesitate care nu cunoscuseră încă veșmîntul românesc al exprimării — texte pe care, concomitent, le publică în „Vremea" mai întîi, iar o dată cu apariția revistei lui Liviu Rebreanu, în „România literară" (publicație în paginile căreia scriitorul este prezent aproape număr de număr). În cele din urmă, o selecție a textelor celor mai rare traduse de el va apărea în 1933 sub titlul *De la Mimus la Baroc*, antologie văzută ca o anexă la mult-trîmbițata *Istorie a dramei și teatrului universal*, concepută în linii mari încă din 1924, dar care, ca multe alte proiecte, n-a fost terminată niciodată.

Mai vechi membru al Societății Scriitorilor Români (din februarie 1931 era și membru al Societății Autorilor Dramatici unde devenise în scurtă vreme chiar membru al comitetului în locul lui A. de Herz), I. M. Sadoveanu este ales în 1932 membru în comitetul de conducere, iar mai apoi vicepreședinte al S. S. R., calitate în care reprezintă deseori Societatea și Ministerul Artelor deopotrivă, la diverse festivități. Momentele acestea sînt deosebit de prețuite de scriitor, orator prin definiție și om de societate foarte rafinat, plăcîndu-i poza și mai ales simțindu-se excelent ca obiect al admirației colective. Exista în el o permanentă contradicție între morbul afirmării cu orice preț, în dauna sănătății și a timpului pierdut, și claustrarea de natură religioasă, mergînd pînă la înfrînarea tuturor egoismelor sau tendințelor ce depășesc nivelul omului comun, trăsătură altoită pe senzația unei profunde antinomii față de societatea în care trăia [31]: „Mă afund tot mai mult pe zi ce trece în ale mele !—scria la 4 octombrie — fiecare clipă liberă mi-o trăiesc pentru mine, în preocupări pe care nu caut să le realizez — cum mi-ar dicta instinctul și ambițiile — fiind convins că sînt într-o profundă distonanță cu contimporanii mei". Sentimentul era și urmarea singurătății pe care scriitorul o simțea tot mai mult în jurul său și care îl va înconjura cu mici întreruperi pînă la sfîrșitul vieții. Locuia acum pe strada Regală, într-o cămăruță a cărei imagine familiară de caldă ospitalitate ne întîmpină dintr-o scrisoare către N.M. Condeescu: „... În amurguri tulburi de toamnă — mărturisea el — îmi închid în ca labori-

[31] Scrisoarea din 4 oct. 1933 către N. M. Condeescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

oasa mea singurătate, pe care mi-o îngădui întretăiată numai de scurte evadări metafizice și cîteva pipe gustoase" [32].

Dar timpul relativ îngăduitor proiectelor literare se sfîrșea în noiembrie 1933, cînd scriitorul era numit director general al teatrelor și operelor. Începea acum o lungă perioadă de muncă istovitoare, de frămîntări sufletești și renunțări aproape totale la propriile planuri și interese, mergînd uneori pînă la sacrificii materiale [33]. Continuu preocupat de ridicarea nivelului cultural al publicului, proaspătul director sfîrșea pînă la începutul lui 1934 organizarea unui ciclu de 11 conferințe Wagner, ținut de Ciomac (la pian Jora) — intitulate conferințele Operei — copie fidelă a celor experimentale de la Teatrul Național. Muncea pe rupte pentru îmbunătățirea repertoriului și asista repetiție de repetiție la spectacolele Operei, dînd valoroase sugestii și încercînd numeroase formule în stare să contribuie la ridicarea nivelului artistic al acestora. În neîntreruptul zbucium al directoratului, scriitorul cunoștea și cîteva clipe de bucurie, cînd la 23 iulie 1934 se logodea, iar mai apoi se căsătorea (tot pentru o scurtă perioadă) cu d-ra Lili Bilianu, cu care pornea în voiaj de nuntă prin Iugoslavia spre Italia cu scopul de a reprezenta țara la Congresul internațional de teatru Convenio Volta de la Roma. Aici I.M.Sadoveanu era foarte mult apreciat pentru inițierea conferințelor experimentale lăudate mai ales de delegații sovietici și germani. În spiritul elogiilor primite, scriitorul avea să facă, cu un an mai tîrziu, următoarea remarcă: „Cred că ele sînt într-o alură spirituală cu totul modernistă — modernistă în înțelesul bun al cuvîntului — și că am procedat bine dînd atmosferă de laborator experiențelor de artă" [34]. Cunoștea acolo numeroase personalități de prim rang ale mișcării teatrale internaționale (Macterlinck, Jules Romains, Pirandello, Tairoff, Politis, Kistemackers, Gropius etc.), cu care lega strînse prietenii. Cu alții era bun prieten deja, și se bucura de revederea lor. La întoarcere, însă, greutățile și grijile directoratului îl așteptau sporite. Ar fi vrut să scape total de calvarul administrației de la Operă și Teatru, visînd un post mai liniștit la Fundații, în care scop îl ruga pe același N. M. Condeescu să-l aibă în vedere [35]. E dezgustat chiar de conferințele sale experimentale: „decantez *apa chioară* cu care reîncep să îmbăt damele bucureștene duminica dimineața" [36]. Dar visul nu-i va fi împlinit și scriitorul continuă să-și ducă mai departe povara serviciului, din preocupările căruia va evada doar pentru cîteva zile, în mai 1935, pentru a ține la Praga o cuvîntare inaugurală la expoziția de teatru românesc deschisă acolo.

Resemnat în privința timpului pierdut, I.M. Sadoveanu are cel puțin bucuria că ideea conferințelor experimentale face școală, lucru despre care vorbește cu multă plăcere în interviul pe care i-l lua Jack Berariu („Rampa" din 28 octombrie 1935). În schimb, în „activitatea scriitoricească"

---

[32] *Ibidem.*

[33] Despre acest din urmă aspect ne vorbește un interviu luat scriitorului în 1934 asupra Operei române în paginile „Vremii" (an. VII, nr. 358, 7 octombrie, p. 11), în care Ion Marin mărturisea că a renunțat la o parte din propriul salariu spre a nu micșora salariile artiștilor.

[34] Jack Berariu, *În vizită la Ion Marin Sadoveanu*, „Rampa," an. XVIII, 1935, nr. 5338, luni, 28 octombrie p. 1—3.

[35] Scrisoare nedatată, către N. M. Condeescu (Bibl. Centr. de Stat, mss 13841).

[36] Scrisoarea din 3 ianuarie 1935 către N. M. Condeescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

se lăuda cam prost : „Mi-e rușine să vorbesc de ea ... Rușine și jale. Mă căznesc să dau cît pot". Cu toate acestea terminase de tradus *Colocviile* lui Martin Luther — ce reprezentau după întîlnirea cu opera Sf. Francisc din Assisi cel de al doilea mare popas spiritual din viața scriitorului și, din cînd în cînd, era ispitit și de vers, în așa măsură, încît, dacă ar fi să-l credem, avea „material aproape de un volum dar nu vroia să mai publice nimic izolat". Între planurile, multe, puține, cîte avea, un fapt concret îl constituia apariția în 1934 a traducerii dramei shakespeariene *Richard al III-lea* ce deschide Biblioteca Teatrului Național, editată de Fundația pentru literatură. Dar apropierea aceasta de Shakespeare nu era singulară. Scriitorul urma să mai traducă încă 5 piese, și anume : *Furtuna*, *Coriolanus*, *Antonius și Cleopatra*, *Romeo și Julieta* și *Macbeth*, în care scop încheia la 3 martie 1936 un contract cu Teatrul Național din București, eșalonînd predarea fiecărei piese la cîte un an. După cum se vede, singurele îndemnuri scriitoricești ce prindeau contur erau traducerile [37], în rest I. M. Sadoveanu rămînînd la simple proiecte, din ce în ce mai vaste și tot mai irealizabile — visa la un roman, era „ispitit" de o dramă avînd în centru figura lui Friedrich al II-lea etc. — , ceea ce-i provoca însuși scriitorului grave îndoieli : „Știu ce-ai să spui : prea multe deodată, băiete. Asta miroase a ratare"[38]. Se pare că scriitorul trecea totodată și printr-o adîncă criză financiară, ce-l determina că ceară disperat ajutorul secretarului general al Fundațiilor, spre a nu-și vedea biblioteca, singura sa avere, scoasă la licitație : „Astăzi ajuns la ultimul termen, sînt pe punctul de a-mi vedea întreaga mea bibliotecă evaluată la circa 2 000 000 lei, vîndută pentru suma de 160 000 lei. Ca instrument de lucru în specialitatea mea de teatru e o bibliotecă unică (Sînt acolo cărți de doctrină teatrală, texte, critici, albume de decoruri, costume și arhitectură de teatru, care ar fi imposibil să fie din nou adunate). E tot ce mi-a mai rămas de pe urma unei foste averi, această bibliotecă realizată de-a lungul librăriilor și anticariatelor în decurs de 15 ani" [39]. Se angaja în schimb să predea Fundațiilor „în timpul cel mai scurt" afară de *Colocviile* lui Martin Luther, monografia Luther de circa 300 pagini, un itinerar dobrogean, „un roman mare *Ion Sîntu*" și *Istoria universală a dramei și teatrului* în trei volume, „lucrarea de bază" a activității sale. Nu știm dacă ajutorul i-a fost acordat, dar o scrisoare din 28 iulie 1937, adresată aceluiași N.M.Condeescu, din Elveția — unde se arăta preocupat (la Lucerna) de „un foarte vechi pod de lemn, cu decoruri macabre din veacul al XV-lea pictate pe el" — atestă călătoria scriitorului pentru atmosferizare, cum specifica în cerere, la locurile lutheranismului și franciscanismului. În Germania, unde călătorea cu o delegație din partea ministrului Iamandi și cu ajutor bănesc acordat de minister [40], I.M.Sadoveanu duce numeroase tratative cu personalitățile teatrale de acolo, în vederea unor schimburi culturale și în special pentru organizarea la București a unei școli de regie. În viziunea scriitorului, școala de regie trebuia să funcționeze pe lîngă Direcția Generală a Teatrului, sub forma unor cursuri ce ar fi avut „menirea nu numai să formeze regizori, dar să

[37] Din multitudinea planurilor neguroase ieșeau la iveală doar trei poezii originale, *Terține*, publicate în nr. 1 din 1937 al „Revistei Fundațiilor".

[38] Scrisoare din 1 ianuarie 1937, către N. M. Condeescu.

[39] Cerere datată 11 martie 1937 (Bibl. Centr. de Stat, mss 13833).

[40] Cf. referatul nr. 5222/11 VII, 1938, Arh. Teatr. Naț. București, Pachet 552, dosar 18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perfecționeze și să stilizeze și pe actorii noștri". De altfel, însăși pregătirea regizorală nu privea atît decorul, cît „inițierea în compunerea și stilul rolurilor". În toate discuțiile purtate, scriitorul sublinia caracterul lor „de la egal la egal", pe care l-a impus, și mai ales principiul strictei colaborări artistice[41]. Ca profesor la școala de regie îi fusese recomandat dr. Max Krüger, docent universitar și intendent al Teatrului de la Freiburg im Breisgau. Un prim rezultat al acordului încheiat în Germania îl constituia sosirea la București în aprilie 1938 a întregului „Ring Wagnerian", susținut de Opera din Dresda și realizarea cîtorva schimburi de actori și cîntăreți. Dar în privința școlii de regie nu se făcuse nimic. În scopul reluării tratativelor asupra acestei probleme, și în vederea discuțiilor în legătură cu apariția unui număr „Theater der Welt" „închinat exclusiv teatrului românesc", scriitorul, acum secretar general în Ministerul Cultelor și Artelor, solicita o nouă călătorie în Germania, ce i se aprobă pînă la urmă cu fonduri din bugetul Teatrului Național[42]. În felul acesta, I. M. Sadoveanu pleca din nou la Berlin, fără a spori însă în vreun fel interesul german față de școala de regie românească.

Tot mai interesat de cultura publicului, scriitorul credea în toamna aceluiași an că a obținut două succese incontestabile: „«pumni serioși în gura cîinilor» cu *6 personaje* a lui Pirandello, la Studio (în care Marietta Anca a dat o formidabilă lovitură, fiind deodată unanim recunoscută de presă și public ca o mare artistă) și *Clopotul scufundat* la Național"[43]. Îl bucura mai ales reușita Mariettei Anca, cu care, la 26 ianuarie 1939, se căsătorea la Primăria Sectorului I (Galben). Nași, de data aceasta, erau Liviu și Fany Rebreanu, prieteni mai vechi ai scriitorului.

Demis din funcția de subsecretar de stat, o dată cu schimbarea guvernului, I.M. Sadoveanu era recompensat în schimb cu direcția Teatrului Național din București, unde girează prin delegație, continuînd să rămînă în același timp și director general al teatrelor pînă la 24 septembrie 1940, cînd, legionarii, socotindu-l „drept vrăjmaș", îl înlăturau irevocabil din ierarhia teatrală, „obligîndu-l sub amenințare" să demisioneze. Cîteva luni mai tîrziu, la 8 aprilie 1941, se despărțea și de Marietta Anca, cea de pe urmă soție a sa, rămînînd să-și ducă singur destinul pînă la capătul vieții. Coborît din toate funcțiile de răspundere scriitorul era primit de la 1 septembrie 1941, ca redactor la ziarul „Timpul", unde relua, după un

---

[41] La 5 august, într-o scrisoare din Nürenberg, adresată lui N. M. Condeescu, I. M. Sadoveanu se arăta supraîncîntat de ceea ce reușise: „Principial, școala de regie e făcută" dar se temea să nu fie învinuit de „germanism și de politică de dreapta". Adevărul este că dincolo de anume predilecție față de cultura germană și prin urmare și de Germania, dată fiind formația sa scriitoricească, I. M. Sadoveanu apela la școala teatrală germană fără a ține seama — cum ar fi trebuit — de influențele dăunătoare ale momentului politic. Și nu avem de ce să nu-l credem cînd făcea mărturisirea aceasta în mod intim și unui bun prieten.

[42] În acest scop i se punea la dispoziție suma de 120 000 lei, aprobată în ședința de direcție a Teatrului Național din 12 iulie 1938.

[43] Scrisoare către N. M. Condeescu, datată 15 noiembrie 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

deceniu de întrerupere, cronica „Dramă și teatru". Cu deosebita sa pregătire și conștiinciozitate pe care o punea în toate, I.M.Sadoveanu contribuie în mod substanțial la sporirea prestigiului ziarului. În locul cuvenitei răsplătiri, însă, la 2 decembrie 1942, scriitorul era îndepărtat și de aici de către un neprieten mai vechi, ajuns acum la conducerea publicației. Pe drept cuvînt revoltat, I.M.Sadoveanu intenta ziarului proces, și prin intermediul bunului său prieten, avocatul Sorin Negrutzi, obținea în instanță cîștig de cauză; „Timpul", plătindu-i în cele din urmă o despăgubire de 350 000 lei — sumă fabuloasă față de salariul său, și incomparabil mai mică decît pretențiile inițiale ale scriitorului, de 500 000 lei.

Un prim rezultat al perioadei lipsită de grijile administrative de la conducerea teatrelor o constituia apariția în martie 1942 a primei fascicole din de mult anunțata *Istorie a dramei și teatrului universal* — proiectată să conțină 30 și chiar 40 de asemenea fascicole — volumul *Drama și teatrul religios în evul mediu*, primul și ultimul capitol din „Istorie" ce vede lumina tiparului pînă la sfîrșitul vieții sale.

De la „Timpul", I.M.Sadoveanu trece imediat ca dramaturg al Teatrului Național din București, funcție mai mult onorifică, ce-i dă posibilitatea să se ocupe intens de proiectele sale literare, abandonate atîta vreme. Concomitent ține și cronica *Drama și teatru* la „Viața" lui Liviu Rebreanu, iar din 19 decembrie 1943, o dată cu apariția ziarului „Ecoul", semnează rubrica *Foiletonul de miercuri*, în care publică cîteva pagini interesante de memorialistică și doctrină teatrală, portrete de epoci și scriitori și cîteva fragmente din *Colocviile* lui Martin Luther. Întreprindea totodată în vacanța anului 1943, între 20 mai și 1 iulie, o lungă călătorie în Europa, cu scopul de a ține o serie de conferințe despre teatrul românesc și universal (două la Madrid, două la Lisabona și alte cîteva în cel puțin șase mari centre din Germania). Ceea ce mai tîrziu a reprezentat o permanentă mîndrie a sa a fost faptul că în Germania, în inima nazismului, și în plin război, a vorbit despre teatrul rusesc, oprindu-se la două mari momente: Cehov și Stanislavski. În toată această perioadă, I.M.Sadoveanu lucrează intens la cartea de căpătîi a activității sale scriitoricești, reușind ca pînă în septembrie 1943 să termine manuscrisul romanului *Sfîrșit de veac în București*, despre care aflăm dintr-o notă că fusese început încă din decembrie 1935 — „după ce-l povestise de mai multe ori într-un cerc de prieteni" —, în locuința sa din blocul Wilson, etajul VII. Dar tipărirea romanului cunoaște cîteva peripetii. Aflat într-o gravă criză financiară[44], scriitorul împrumută de la Constantin Serienescu suma necesară achitării taxei editoriale, dar în două rînduri o consumă în alte scopuri, reușind abia a treia oară s-o încredințeze, împreună cu manuscrisul, editurii „Prometeu", la care-i mai apăruse fascicola *Drama și teatrul religios în evul mediu*. După două corecturi, însă, cînd romanul era pe punctul de a vedea lumina tiparului I.M. Sadoveanu se află în fața primejdiei spargerii zațului, deoarece casa de editură dă faliment. Intervine însă Liviu Rebreanu și înlesnește trecerea manuscrisului la Socec unde, în cele din urmă, apare în februarie 1944. Succesul este răsunător și constituie o adevărată revelație. La numai o lună de la

[44] I se oprea o mare parte din salariu (întîi cîte 3 000 și apoi cîte 5 000 de lei lunar) pentru o datorie pe care o avea față de Teatrul Național (cf. adresei casierici Teatrului Național, nr. 4778 din 4 martie 1944).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apariție, întreaga ediție era epuizată. Critica se arată supraîncîntată, socotind romanul drept „marele succes al anului" și crede că scriitorul și-a găsit în sfîrșit vocația atît de îndelung și de sinuos căutată. „Cu *Sfîrșit de veac în București* — scria Șerban Cioculescu — autorul și-a găsit, după o carieră literară care gravita cu deosebire în jurul teatrului, adevărata sa vocație de creator epic, iar romanul nostru autohton, bîntuit de modele proustiene ale analizei subconștientului și-a verificat puterea de creștere organică din rădăcini proprii și autohtone". Criticul era într-atît de încîntat, încît nu se sfia să afirme că ne aflăm în fața unei „adevărate capodopere".

Îmbătat de răsunetul cărții și de unanima recunoaștere scriitoricească, I. M. Savodeanu începe aproape imediat, în iunie 1944, la mînăstirea Pasărea de lîngă București, unde se afla refugiat în timpul bombardamentelor, redactarea romanului *Ion Sîntu*, urmarea *Sfîrșitului de veac...*, ce avea să constituie cel de-al doilea volum al trilogiei neterminate *Lume*. Lucrul înaintează atît de repede, încît în nr. 8 al „Revistei Fundațiilor", scriitorul publică, la îndemnul lui Camil Petrescu, un prim fragment intitulat *Încercările lui Matei Sîntu*. Dar cu aceasta planurile sale se sting și continuarea trilogiei suferă o amînare de peste un deceniu, fiind reluată abia în 1955, tot sub impulsul succesului primei cărți, de data asta apărută într-o a treia ediție.

Realizarea unuia din principalele sale proiecte literare nu-l îndepărta însă, după cum s-ar crede, de lumea teatrală. Scriitorul continua să rămînă strîns legat de problemele scenei, pe de o parte prin cronica *Dramă și teatru*, pe care încă o ținea în paginile „Vieții", iar pe de alta prin munca de elaborare a celui dintîi volum dintr-o *Istorie a teatrului românesc*, pe care o contractase cu Casa Școalelor și avea de gînd s-o termine pînă în primăvara anului 1944. Imensa bibliografie extrasă spre consultare, cît și amplitudinea planului, ne lasă o idee concludentă despre valoarea și proporțiile viitoarei cărți.

Dar necazurile nu-l părăsesc după cîștigarea gloriei literare. La 19 octombrie 1944, prin decizia nr. 805 a directorului Teatrului Național din București, I. M. Sadoveanu era destituit din funcția de dramaturg al Teatrului cu începere de la 15 octombrie, deoarece postul „nu este necesar" și fiindcă „d-l Ion Marin Sadoveanu, dramaturgul teatrului, nu este actualmente prezent la serviciu". Fără slujbă și lipsit de întreaga moștenire lăsată de tatăl său, pe care o consumase în alcătuirea imensei biblioteci, scriitorul cunoaște o perioadă de crîncenă lipsă, ce va contribui în bună măsură la accentuarea uneia din trăsăturile sale caracterologice — cumpătarea. Cu strîngere de inimă, spre a-și putea duce existența, I. M. Sadoveanu începe să-și vîndă cărțile la care ținea atît de mult. Rînd pe rînd îl părăsesc cele 22 de volume ale *Propyläen*-ului, 6 volume din *Formes*, *Enciclopedia franceză*, *Durerul cel mare*, 2 volume din Pleiade, 2 volume Brantôme — *Les vies des femmes illustres*, Rabelais, ilustrat de Garnier, 2 volume Lanson — *Littérature française illustrée* etc. etc. În jurnalul de însemnări zilnice [45] cu caracter intim, pe care începe să-l țină cu regularitate din 1945, scriitorul notează cu triste țe fiecare vînzare: fie că este vorba de cărți sau numai de simple obiecte: „butonii de aur ai lui tata", „acul de cravată de aur cu briliante și rubine", „un stilou" etc. În aceste grele momente, I. M. Sado-

[45] B. A. R., Arh. I. M. Sadoveanu, mapa XIII, varia 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

veanu primește un sprijin însemnat din partea bătrînei sale mame (moștenitoarea întregii averi a bunicului său), care tocmai vindea inginerului D. Gh. Popescu „casa cea mare" lăsată de I. I. Petrescu, unde Ion Marin își petrecuse cei dintîi ani ai copilăriei. Perioada aceasta de lipsuri materiale și incertitudini asupra existenței a accentuat și mai mult religiozitatea lui, coborîndu-l de la simpla acceptare a dogmei într-un plan pur teoretic, la practici de un profund misticism. Ca un suprem elogiu adus creațiunii și patronului religios al numelui său, I. M. Sadoveanu începea frumoasa evocare plină de poezie a celei mai vechi epoci a creștinismului, scrierea *Viața înainte-mergătorului Ioan Botezătorul*, terminată abia după cîțiva ani.

Sub noile orizonturi de după 23 August 1944, I. M. Sadoveanu, ce nu făcuse niciodată parte din vreun partid sau grupare politică [46], și care optase întreaga sa viață pentru ridicarea culturală a „spectatorului" și pentru transformarea teatrului și a literaturii într-un mijloc de influențare, se atașează cu sinceritate și căldură forțelor progresiste, începînd să publice mai întîi în „Revista literară" (1947), iar mai apoi, din noiembrie a aceluiași an, în paginile ziarului „Timpul", unde, era și angajat ca redactor [47]. Deși continua să se plîngă de „marea lipsă de bani", o ducea incontestabil mai bine. Pe lîngă remunerația primită de la „Timpul", iar mai apoi de la „Națiunea" lui George Călinescu unde trece tot ca redactor începînd cu 1 mai 1948 (decizia nr. 163 din 30 martie 1948), I. M. Sadoveanu era pensionat cl. IV, cu începere de la 16 iunie, ca urmare a împlinirii vîrstei de 55 de ani. Dar scriitorul începe să aibă și alte surse de venit. La 5 ianuarie semna contractul traducerii *Fraților Karamazov* de Dostoievski, iar mai apoi prelucrează o seamă de cărți traduse din rusește ce urmau să apară la Cartea rusă, printre care monografia *Cehov* de Ermilov. Își relua totodată și activitatea de conferențiar, vorbind oriunde și despre orice, lucru ce-i va prejudicia mult prestigiului său scriitoricesc.

Dornic de tovărășia oamenilor, Ion Marin, prieten cu o bună parte din literații noștri de frunte, printre care : T. Vianu, M. Ralea, V. Voiculescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Barbu și Ticu Archip, Demostene Botez etc., se apropie în această perioadă tot mai mult de familia celuilalt Sadoveanu, în compania căruia timp de cîțiva ani va petrece multe clipe plăcute, ascultînd muzică, citindu-și reciproc din propriile creații, purtînd interesante discuții sau participînd împreună la diverse spectacole, cărora, omul de teatru, trebuia să le facă cronica dramatică. Avînd la dispoziție un timp nelimitat, la începutul anului următor (21 februarie), scriitorul angaja cu E. S. P. L. A. traducerea romanului *Roșu și negru*, pe care la 6 aprilie 1950 îl și dădea gata. Dar în februarie, „Națiunea" își înceta apariția și Ion Marin cunoaște din nou senzația omului fără slujbă. Era anagajat în cele din urmă, tot ca redactor cl. I la „Universul", unde pentru ultima oară în cursul activității sale va semna cronica *Drama și teatrul*, denumită apoi *Cronica dramatică*.

Cu toată siguranța materială, pe care de bine de rău și-o cîștigase, scriitorul continuă să fie întristat — stare pe care și-o mărturisea jurnalului intim, în stilul caracteristic : „mare criză de toate : de sănătate, de bani,

[46] Faptul devenea argument și pentru păstrarea sa mai departe ca membru al Societății autorilor dramatici, printr-o decizie din 18 mai 1946, în care activitatea sa publică era cotată ca avînd „un strict caracter cultural și tehnic".

[47] Îi apărea tot acum (în martie) și cea de-a II-a ediție a *Sfîrșitului de veac în București*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de satisfacții" ; sau : „singur fără parale, amărît . . ." Într-adevăr, sănătatea sa lasă de dorit și se înrăutățește din ce în ce mai mult pînă la sfîrșitul vieții, iar pricini de întristare sînt destule. Ar fi de ajuns să amintim doar boala îndelungată a mamei sale, agravată de amputarea piciorului stîng de la coapsă (26 octombrie) și terminată în cele din urmă cu grabnicul deces din noaptea lui 7 februarie 1950 (orele 4). Moartea Emiliei Dr. Sadoveanu, în vîrstă de 77 de ani, ce supraviețuise trei decenii sfîrșitului prematur al soțului, îl amărăște profund pe scriitor. Notele ce urmează funestului eveniment sînt pline de durere : „Mi-e milă și mă doare sufletul de ea. Doamne, iart-o !", „Săptămînă zbuciumată și tristă. Resimt un gol imens după moartea mamei" sau „Mă simt singur părăsit. Nu mă pot atașa de nimeni . . ."[48].

Din ce în ce mai slăbit de pe urma hipertensiunii arteriale și a unei tulburări în circulația coronariană, fenomene ivite ca urmare a înaintării în vîrstă, I. M. Sadoveanu părăsea redacția ziarului „Universul" cu puțin timp înaintea încetării apariției acestuia, mulțumindu-se doar cu pensia și colaborările literare. Gîndea că în felul acesta se va putea dedica cu totul înfăptuirii planurilor sale literare pe care, de aproape un deceniu, le neglijase complet, pierzîndu-se în mărunte treburi jurnalistice. Se apucă chiar de redactarea romanului *Ion Sîntu*, de multă vreme întreruptă, și încheia la 12 august 1953 contractul cu E.S.P.L.A. pentru un volum de 25 de coli editoriale. Ne-au rămas din această perioadă numeroase însemnări referitoare la cele 2 romane ce ar fi completat trilogia romanescă începută cu *Sfîrșit de veac . . .* și o bună parte din *Ion Sîntu*, dar redactarea propriu-zisă a romanului nu înaintează prea mult și după un timp relativ scurt, scriitorul sistează lucrul, dedicîndu-se altor treburi. Contracta mai întîi la 18 martie 1954 traducerea *Uimitoarelor călătorii și aventuri pe uscat și pe apă ale baronului von Münchhausen* de Burger, ce-i apăreau un an mai tîrziu, iar mai apoi, la aceeași editură semna contractul romanului *Haini la Înalta Poartă*, rămas pînă la capătul vieții scriitorului doar în faza proiectelor, deși acesta își legase multe speranțe de realizarea lui. Mai contracta, tot în 1954, piesa *Cap de afiș* și prelucrarea romanului *Don Quijote*, abandonate mai apoi. După cum se vede, scriitorul nutrea gîndul unei prodigioase activități. În realitate, însă, afară de *Ion Sîntu*, la care mai adăuga din cînd în cînd cîte ceva, și dincolo de conferințele și articolele de gazetă pe care continua să le pregătească, I. M. Sadoveanu se îmbăta doar cu proiectele. E drept că o bună parte din timp i-o răpise revizuirea *Sfîrșitului de veac în București*, ce apărea la 26 februarie 1955 în librării, într-o a treia ediție, ilustrată de Jiquidi. De la începutul anului 1955, însă, simțindu-se mai bine cu sănătatea — făcuse în vara anului

[48] Moartea mamei contribuie substanțial la consolidarea sa financiară. Pe lîngă obiectele rămase de la I. I. Petrescu și mai departe de la boierul Bellu — lucruri de mare valoare artistică — scriitorul se alegea de pe urma morții mamei sale și cu casa în care aceasta locuise pînă în ultimul moment și cu alte cîteva proprietăți în diverse puncte ale Bucureștiului, terenuri adunate prin „sîrguința" bunicului său. Cu obîrșia de „a da în gura lupului" orice în afară de cărți, cînd avea nevoie, I. M. Sadoveanu o termina repede cu întreaga moștenire imobilă ce-i parvenise. Astfel, întors la București, după o călătorie de o săptămînă la Neamț (între 24 și 30 iulie) în compania și la invitația lui M. Sadoveanu, Ion Marin vindea fraților Dumitru și Teodor Ifrim casa Emiliei Dr. Sadoveanu, operație ce se încheia definitiv la 9 octombrie 1950 și prin care îi revenea suma de 220 000 lei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1954 un tratament de trei săptămîni la Buziaș[49] — scriitorul se apuca serios de muncă la roman, alternînd redactarea acestuia cu traducerea *Ulciorului sfărîmat* de Kleist, iar mai apoi cu redactarea studiilor despre Romain Rolland și Heinrich și Thomas Mann. Traducea totodată poema *Germania* de H. Heine și încredința tiparului un prim fragment din *Akho și Tao* (în paginile revistei „Steaua") și alte cîteva fragmente din *Ion Sîntu* (în „Gazeta literară", „Viața românească" și „Informația Bucureștiului"). Entuziasmat de lucru, I. M. Sadoveanu se avînta și mai mult în mirajul planurilor, tînjind după o laboriozitate supraomenească; ar fi vrut să recupereze cît mai grabnic întreg timpul irosit zadarnic în trecut. Reușea însă numai să propună editurilor titluri fictive, din care cea mai mare parte n-a văzut niciodată lumina tiparului. Căci pe cît de avid de muncă era scriitorul și pe cît de frumos visa la înfăptuiri literare, pe atît se pierdea în tot felul de articole minore de gazetă, conferințe și diverse prezentări la radio, ce-i răpeau prețioase clipe din viață. Silit să amîne, din această cauză, lucrările angajate, scriitorul se trezea împotmolit în contracte și atunci le abandona una după alta[50]. Dar tocmai cînd se dedicase mai mult scrisului, toate proiectele trebuiau să sufere o amînare neprevăzută. Pe data de 23 noiembrie 1956, orele 15, I. M. Sadoveanu era instalat director al Teatrului Național din București și-și începea peste 3 zile munca efectivă, dedicîndu-se cu trup și suflet acestei activități. Toți cei care l-au cunoscut în această perioadă, sau care își mai aduc aminte de vechile sale directorate, știu ce însemna pentru I. M. Sadoveanu a fi director. Dacă adăugăm la aceasta și seria conferințelor experimentale reluate la 11 noiembrie cu foarte mare succes — la cea dintîi conferință ținută pe scena Teatrului Comedia scriitorul era chemat de trei ori la rampă —, cît și emisiunea *Orașe vechi și noi*, începută la 31 octombrie la radio, ne dăm seama cît de strîmtorat era scriitorul cu timpul. Cu toate acestea, la 20 iunie, orele 10, anul următor, termina definitiv romanul *Ion Sîntu* ce-i și apărea pînă în decembrie (17) și avea vreme să sfîrșească (la 22 iunie) piesa în 9 tablouri *Viciu și virtute*, o dramatizare după romanul lui Balzac *Cousine Bette*. Dar anul 1957 constituia și din alt punct de vedere o dată însemnată în viața scriitorului. În calitatea sa de director al Naționalului bucureștean, participa între 16 iulie și 1 august, cu o trupă a Teatrului la festivalul Goldoni de la Veneția și ținea pe data de 24 iulie o foarte apreciată comunicare despre Commedia dell'Arte, în cadrul Congresului internațional de teatru. Emoționat de felul în care va fi primit spectacolul cu piesa *Bădăranii* de exigentul public italian, scriitorul nota satisfăcut, după reprezentare, în carnetul său (24 iulie): „Seara primul spectacol *Bădăranii* la Palazzo Grassi. Triumf". (25 iulie): „Al doilea spectacol pe ploaie. Publicul a stat pînă la urmă". Răsunetul de care se bucura înalta artă teatrală a școlii românești încununa nu numai munca neobosită a actorilor și regizorilor ci și pe aceea a directorului primei noastre scene.

[49] Scrisoare din 20 iunie 1954 către C. Serienescu.

[50] În felul acesta I. M. Sadoveanu abandona volumul *Portele de actori și regizori*, contractat în martie 1956, „fără a renunța însă definitiv la idee (ceva mai tîrziu în „Gazeta literară" și revista „Teatru" îi va apărea o serie întreagă de asemenea portrete). Tot acum (aprilie), scriitorul contracta și romanul *Zoltes și Theodolos* — viitorul *Taurul mării* cu Editura Tineretului și chiar începea lucrul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Întors la București, I. M. Sadoveanu se muta în sfîrșit la 16 septembrie din strîmta cămăruță de pe Aurel Vlaicu, nr. 39 într-un apartament luminos în blocul Carlton (str. Aristide Briand, nr. 20, etaj III, apart. 2) și întreprindea o călătorie de 5 zile în Dobrogea : Histria, Deltă, pe Dunăre, în vederea documentării pentru *Taurul mării*, pe care la 2 octombrie a aceluiași an începea să-l și redacteze. Tot acum ducea tratative în vederea ecranizării romanului *Sfîrșit de veac...* și chiar primea un avans. Dar lucrurile se opresc aici și scriitorul restituie în cele din urmă banii.

Cu toată vîrsta înaintată, I. M. Sadoveanu era sensibil înviorat de pe urma succesului acestor ani și a abundenței materiale. În apartamentul din Aristide Briand, prietenii T. Vianu și M. Ralea, Marietta Sadova și C. Serienescu, S. Negrutzi, Tr. Georgescu (generalul), Emanoil Cerbu, Gore Băltăceanu, Dr. Nini Niculescu, Marietta Rareș etc. găseau totdeauna un om gata să le țină compania. Cu verva-i obișnuită, păstrată încă intactă, scriitorul stîrnea buna dispoziție, deși în singurătatea sa se simțea părăsit și nutrea gîndul unei noi căsnicii.

Ca o supremă recunoaștere a prestigiului de care se bucura, Ion Marin Sadoveanu era cooptat, la începutul anului 1958, în Comisia Națională pentru U.N.E.S.C.O., calitate în care, de aici înainte, va participa la toate ședințele comisiei și va semna numeroase articole în publicațiile acesteia. Dar munca de la direcția Naționalului îl obosea peste măsură și scriitorul stăruie să fie eliberat din funcție. Însă cererea i se rezolvă abia la 23 mai 1958, cînd era înlocuit cu Zaharia Stancu. La numai 2 zile de la eveniment, invitat de Uniunea Scriitorilor din R. D. G., unde avea să-i apară traducerea romanului *Ion Sîntu*, I. M. Sadoveanu întreprindea o călătorie de o lună pe meleagurile germane la: Berlin, Frankfurt pe Oder, Dresda, Meissen, Leipzig, Naumburg, Weimar, Buchenwald, Erfurt, munții Harz, Wernigerode, Quedlinburg și înapoi la Berlin, simțindu-se atît de bine încît se gîndea la publicarea unei cărți sau măcar a unor articole memoriale. Dar după întoarcere se simțea epuizat : „Acum simt că am îmbătrînit. Cu toată efervescența în care trăiesc, tînjesc după o viață tihnită"[51]. Stării morale destul de scăzute i se adăuga în octombrie o boală chinuitoare ce-l supără timp de 3 săptămîni, într-atît încît scriitorul simte nevoia să-și facă testamentul (11 octombrie). Dar toate „trec" și I. M. Sadoveanu își relua de unde lăsase proiectele literare, adăugîndu-le, în decembrie 1958, contractul celui de-al treilea volum ce ar fi încheiat trilogia romanescă. *Sîntu III* trebuia să deruleze viața scriitorului de la 1916 pînă în zilele noastre ; însă prea marea apropiere în timp a evenimentelor îl împiedică multă vreme nu numai să ducă lucrul la bun sfîrșit, dar chiar să se apuce de el. Gîndurile sale se îndreptau tot mai mult către *Haini la Înalta Poartă* (intitulat mai apoi *În umbra pajurei*) și mai ales spre *Taurul mării*, la care, deja, lucrează în mod efectiv.

Dar cu toată amploarea participării sale în presa literară și cu volume, I. M. Sadoveanu era profund întristat de „*disprețul*" ce i se arăta ca scriitor, astfel încît găsea cu cale să noteze la 13 august în jurnalul său intim : „mari deziluzii față de desconsiderarea și disprețul ce mi se dă ca scriitor. Apărut Europe — nu figurez în nici un fel". Faptul în sine ar fi trecut poate neobservat, dacă nu ar fi fost precedat de o tot mai pronunțată reticență

[51] Scrisoare către C. Serienescu, datată 5 iunie 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din partea criticii și a publicului în genere, dispus să vadă în el mai degrabă conferențiarul și publicistul, decît scriitorul. Întristarea scriitorului sporea și mai mult cu prilejul morții, la Constanța, a vărului său Iulius Marinescu, inginerul de mine, singurul dintre rubedeniile de pe urma tatălui cu care întreținuse bune relații și care era înhumat la 1 octombrie în aceeași groapă cu dr. N. Marinescu-Sadoveanu.

Cu sănătatea din ce în ce mai șubredă, Ion Marin continua să scrie totuși la *Taurul mării*, încît la începutul lui 1961 să poată publica un fragment în „Gazeta literară" și altul în „Viața românească" (nr. 6), iar la 26 septembrie să-l termine definitiv, după ce între timp isprăvise și povestirea *Akho și Tao*. Tot mai exigent cu sine însuși în ultima vreme, I. M. Sadoveanu redacta lucrările literare cu o încetineală proverbială, față de rapiditatea scrierii articolelor de gazetă, așa încît, după o zi de muncă încordată, nota : „scris binișor la roman, aproape o pagină" (5 august 1961) sau „scris excelent (2 pagini) la roman" (7 august). Cu toată încetineala elaborării planurilor sale, după o perioadă de aproape 5 ani (din 1957, cînd îi apărea *Ion Sîntu*), în cursul anului 1962 scriitorul era din nou prezent în librării în mod masiv. Mai întîi vedea lumina tiparului, la Berlin, traducerea romanului *Ion Sîntu*, primit cu multă căldură, fapt ce determină editura ca pînă în decembrie să mai tragă o ediție, și să contracteze traducerea *Sfîrșitului de veac . . .*, ce apăruse între timp într-o a patra ediție la București. Succesul traducerii hotăra de asemenea Editura Der Morgen să-l invite din nou în Germania — la care scriitorul răspundea bucuros și pe data de 23 septembrie lua drumul Berlinului[52] de data aceasta pentru mai puțin timp.

După reîntoarcerea în țară, I. M. Sadoveanu începea la 26 noiembrie, la televiziune, emisiunea *Teatrul, artă realistă*, ce avea să-i aducă în scurtă vreme o popularitate fantastică, încît se putea lăuda lui C. Serienescu (3 iulie 1963) că a fost servit cu promptitudine de un ceasornicar, tocmai pentru că îl recunoscuse de la televizor. Dar apariția în fața reflectoarelor avea să-i dăuneze tot mai mult sănătății, scurtîndu-i viața.

În 1963, cînd se împlineau 7 decenii de la nașterea sa, scriitorul era sărbătorit de întreaga presă literară, în paginile căreia întîlnim ample interviuri și exegeze. Totodată, îndelungata sa muncă de dăltuire a slovelor era răsplătită și de Consiliul de Stat, care îl decora la 20 iunie cu Ordinul Muncii cl. II, iar ca o apreciere deosebită a vastei sale pregătiri în domeniul literaturii universale, Ion Marin Sadoveanu era numit la 20 septembrie director al cursurilor de literatură universală din cadrul Universității Populare din București. Ceva mai devreme, la 20 martie, Tudor Arghezi îl propusese chiar să fie ales membru corespondent al Academiei, dar candidatura cade înainte de a fi înaintată plenului.

Septuagenarul scriitor, ce mai dădea la iveală, printre altele, în cursul aceluiași an, nuvela *Paparuda* și începea traducerea *Muntelui vră-*

---

[52] La Berlin, scriitorul participa împreună că romancierul ceh Beneș la o ședință publică a editurii, în cadrul căreia citea din *Ion Sîntu* în nemțește, și vorbea despre opera sa la seminarul de romanistică de la Universitate. Totodată apărea la posturile de televiziune și era sărbătorit împreună cu Ion Pas la Ambasada Română, care oferea în cinstea lor un cocktail. De asemenea purta discuții cu Editura Der Morgen asupra traducerii romanului *Taurul mării*, ce apăruse de cîteva luni la București și fusese primit favorabil de critică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

jit a lui Thomas Mann, avea după atîția ani de activitate literară cel puțin mărturia viabilității uneia din operele sale — din ce în ce mai cerută — *Sfîrșit de veac în București*, ce apărea la un interval foarte mic într-o a cincea ediție. Dar sănătatea sa lasă tot mai mult de dorit. În ultimii 3—4 ani, găsim tot mai des notații de felul acesta : „căzut in fața teatrului", „căzut pe scara de la intrare", „în timpul emisiunii criză — mascat", „mă simt rău în timpul conferinței", „căzut pe stradă" etc. La începutul anului 1964 însă, crizele trecătoare de altădată nu-l mai părăsesc ore în șir, și în ziua de 2 februarie, orele 10 — după o „noapte liniștită", cum apucase să noteze în jurnalul intim — o criză mai puternică de cord îl doboară defintiv. Părăsea viața la o vîrstă destul de tînără, cînd ar mai fi putut realiza cel puțin cîteva din planurile sale literare — lucru ce ar fi contribuit, desigur, într-o mai bună măsură la impunerea operei și personalității sale în cadrul literaturii române. Din cît ne-a rămas, însă, activitatea lui Ion Marin Sadoveanu aduce o notă specifică și însumează o experiență artistică interesantă, mai ales în zona romanului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DRAMATURGIA FRANCEZĂ ÎN ROMÂNIA ÎNAINTE DE 23 AUGUST 1944

ION BRĂESCU

Primele piese franceze reprezentate în Principatele Române au fost auzite în limba greacă. Prin 1814 fiii de boieri ieșeni care învățau în școala grecească particulară a lui Kiriac dau spectacole în limba greacă prin saloanele boierilor cu *Moartea lui Cezar* de Voltaire (și *Junius Brutus* de Alfieri)[1]. Pînă în 1821 grecii n-au avut teatrul lor de baștină, în schimb au avut scene la Odesa, București și Iași. Scriitorii neogreci au tradus la începutul secolului al XIX-lea în special piese de Voltaire, Molière și Racine, pe lîngă altele din literatura italiană sau germană. Unul dintre cei mai fecunzi traducători a fost Gheorghe Seruios, zis și Servios, preceptor al copiilor domnitorului Alexandru Șuțu. El a tradus *Moartea lui Cezar*, *Meropa*, *Mahomet* (Fanatismul) și *Agathocles* de Voltaire[2]. În 1817 domnița Ralu Caragea reprezintă în sala de lîngă Cișmeaua roșie de la București *Brutus* de Voltaire, tradus în neogreacă de M. Hristaris. În 1819 se joacă tot în greceşte *Moartea lui Cezar* și *Meropa* de Voltaire, precum și *Fedra* de Racine, iar în 1820 *Agathocles* de Voltaire. C. Aristia, pe atunci institutor al copiilor lui Nicolae Scarlat Ghica, improvizează în casa acestuia spectacole jucate de vlăstare boierești, cu *Brutus* de Voltaire (în greceşte) și *Zaïre* de același autor (în franțuzește)[3].

Așadar teatrul neoelenic joacă un rol de mijlocitor în primul nostru contact cu dramaturgia franceză. Dacă C. Aristia, care învățase arta dramatică la Paris cu Talma, se încumeta să organizeze și spectacole în limba franceză, reprezentate la București de fii de boieri, dramaturgia franceză începe să răsune și în românește în cel de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea. Ea se confundă cu însăși prima piesă jucată în limba română la Iași, în 1816, *Mirtil și Chloe* de Gessner și Florian. Era vorba, de fapt, de idila scriitorului elvețian de limbă germană Gessner, *Daphnis*,

[1] Vezi Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, Inst. de arte grafice N. V. Ștefaniu, 1915, vol., Imp. 96.

[2] Vezi Ariadna Camariano, *Spiritul revoluționar francez și Voltaire în limba greacă și română*, București, 1946.

[3] Vezi Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia, în prima jumătate a sec. al XIX-lea*, Sibiu, Tip. C. Rom., Cluj, 1943, p. 25.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 261–275, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dramatizată de scriitorul francez Florian sub titlul *Mirtil și Chloe*. Piesa reprezentată la Iași, acum un veac și jumătate, era o traducere făcută de Gheorghe Asachi după versiunea franceză a lui Florian[4]. La București se joacă, în 1819, *Avarul* lui Molière, în traducerea lui Erdely. Era a doua piesă jucată în limba română în capitala Munteniei, după *Hecuba* lui Euripide, reprezentată în același an în sala de la Cișmeaua roșie. Cam în același an se reprezintă la Iași *Alzira* de Voltaire[5]. După 1820, influența culturii franceze în Principate devine din ce în ce mai puternică. Noua generație a bonjuriștilor ia în general contact cu literatura franceză în mod direct, prin lectura textelor în original. În *Amintiri despre Gr. Alexandrescu*, Ion Ghica istorisește cum la clasa lui Vaillant de la Sf. Sava, Gr. Alexandrescu recita cu entuziasm scene întregi din *Andromaca* și *Fedra* lui Racine în limba franceză. Una din cele mai frumoase scene din piesa lui Camil Petrescu *Bălcescu* este cea în care marele patriot, aflat în închisoare, recită singur versuri în limba franceză, spre iritarea gardienilor care scotocesc în toate ungherele celulei pentru a descoperi presupusele cărți din care citea prizonierul.

Spiritele luminate ale vremii încep o acțiune energică de traducere în românește a unora din capodoperele teatrului francez. În 1820 apare la Buda o traducere în limba română, în versuri de 15 silabe, a tragediei lui Voltaire *Oreste*, datorită lui Al. Beldiman, cel care în anul următor avea să scrie *Jalnica tragedie*. Este cunoscut curentul de traduceri inițiat de Ion Eliade Rădulescu. Eliade traduce el însuși în domeniul dramaturgiei *Mahomet* de Voltaire (1831) și *Amfitrion* de Molière (1835), ambele piese fiind jucate de Societatea Filarmonică, al cărei rol deosebit în dezvoltarea teatrului românesc a fost adeseori subliniat. Iancu Văcărescu a tradus *Britannicus* de Racine în 1827 (dar piesa n-a văzut lumina tiparului decît în 1861) și *Bertrand și Raton* de Scribe în 1847. Gr. Alexandrescu, traduce *Alzira* (1835) și *Meropa* (1847) de Voltaire, Maiorul Voinescu, *Doctorul fără voie* de Molière, Voinescu II, *Burghezul gentilom* de același (sub titlul *Bădăranul boierit*). Din Molière mai traduc C. Rasti, *Vicleniile lui Scapin*, Aristia, *Silita căsătorie*, Gr. Grădișteanu-fiul, *G. Dandin* și *Domnul Pursoniac*. Daniil Scavinschi a tradus *Democrit* de Regnard. Se poate observa favoarea de care se bucură, alături de comediile lui Molière, tragediile lui Voltaire, impregnate de spiritul iluminist. C. Negruzzi a tradus chiar și o comedie a lui Voltaire, *Nanine*. Numeroasele traduceri din Voltaire în primele decenii ale veacului al XIX-lea sînt și ele o dovadă a influenței ideilor iluministe în Principate.

În afară de teatrul clasic, în aceeași epocă apar și primele traduceri din dramaturgia romantică franceză. În 1836 și 1837 C. Negruzzi traduce *Maria Tudor* și *Angelo, tiranul Padovei* de Hugo, C. Bolliac traduce și el, în 1837, ultima piesă, jucată la Paris numai cu doi ani înainte. Publicul român o va vedea jucată mai întîi în original de către trupele franceze aflate la Bucureti și Iași în 1838. C. Negruzzi tradusese în 1835 și *Trente ans ou La vie d'un joueur* de Ducange și Dinaux sub titlul *Treizeci de ani jucător de cărți*, piesă care fusese jucată în același an în limba franceză de Foureaux-Hette. Tradiția traducerii pieselor din dramaturgia franceză

[4] Vezi amănunte la Șerban Cioculescu, *Acum 150 de ani*, „Teatrul", nr. 12, 1966.

[5] După Mihai Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova, f. a., p. 13, acest spectacol ar fi avut loc în limba franceză.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de către marii noştri scriitori se va menţine în tot cursul secolului al XIX-lea şi va continua pînă în zilele noastre.

În ciuda numărului mereu crescînd de traduceri, dramaturgia franceză este cunoscută în prima jumătate a secolului al XIX-lea mai ales prin intermediul trupelor franceze, deoarece trupele româneşti erau rare şi puţin stabile. Despre un teatru românesc permanent nu se poate vorbi la Iaşi decît începînd din 1840, iar la Bucureşti, din 1852, anul inaugurării Teatrului Mare (devenit Teatrul Naţional în 1877). În Transilvania şi Banat dramaturgia franceză a putut fi cunoscută prin intermediul unor trupe germane stabile sau ambulante, care l-au reprezentat pe Molière încă din secolul al XVII-lea. În Principate asistăm, începînd din 1830, la o adevărată invazie de trupe franceze, care se stabilesc pentru perioade mai mult sau mai puţin lungi la Iaşi, Bucureşti şi chiar în alte oraşe din ţară[6]. În 1831 se stabileşte la Bucureşti trupa fraţilor Foureaux, care se mută în 1832 la Iaşi, unde înfiinţează primul teatru francez stabil, „Théâtre des Variétés", în casa lui Talpan. Întemeierea unui teatru francez în Principate nu este o acţiune izolată. Asistăm în acea epocă la o adevărată expansiune a teatrului francez în străinătate. Asemenea teatre există în Anglia, Prusia, Rusia (la Petersburg), Egipt (la Alexandria), Portugalia etc. În 1835 vine la Iaşi şi trupa lui Joseph-Pierre Hette, care în anul următor fuzionează cu cea a fraţilor Foureaux. Trupa astfel mărită dă spectacole şi la Bucureşti, la Chişinău şi Odesa. Unele trupe franceze dau spectacole în Principate, fiind doar în trecere spre Rusia. Astfel trupa Filhol, în drum spre Odesa şi Kiev, joacă în 1839 la Bucureşti, iar o parte din actorii trupei dau în 1840 spectacole la Brăila, în timp ce alt grup joacă în acelaşi an la Craiova şi în anul următor la Piteşti. Una din trupele franceze cele mai puternice este cea a lui Victor Boireau-Delmary, care dă spectacole la Iaşi în anii 1846—1848, iar în anul 1850 la Bucureşti. Aici, în capitala Valahiei, trupele de teatru franceze fuseseră înlăturate din 1843 de concurenţa operei italiene. În anul 1840, lui M. Kogălniceanu, C. Negruzzi şi V. Alecsandri li se încredinţează direcţia teatrelor francez şi român din Iaşi, piesele jucate de trupele franceze alternînd cu cele jucate de trupa română. În 1848—1849 direcţia teatrului din Iaşi este chiar încredinţată actorului francez Victor Boireau-Delmary. Trupele continuă să se instaleze periodic în ţara noastră şi după Unirea Principatelor. Cum Bucureştiul polarizează de acum înainte viaţa culturală a ţării, trupele franceze vin periodic să dea spectacole în capitală. „Trupele franceze de comedii, vodevile şi operete soseau, de cum se desprimăvăra, la noi. Nu-şi sfîrşea bine Opera reprezentaţiunile, că ele-i iau locul, chiar cîte două deodată, cum se întîmplă în anul 1872"[7]. Este vorba despre trupa lui Taillefer şi a Emiliei Keller. Aceasta din urmă, alcătuită din actori de valoare, a reuşit să joace 4 stagiuni la rînd (1872—1875). În mod obişnuit, trupele franceze nu stăteau însă la Bucureşti mai mult de 2—3 luni, după care plecau în Rusia sau la Constantinopol, dînd, în trecere, cîteva spectacole la Brăila, Galaţi sau Iaşi. Unii actori francezi

[6] În 1820 spectatorii ieşeni au putut vedea şi o trupă rusească care a reprezentat în ruseşte *L'Ecole des Femmes* de Molière, de fapt o localizare, căci acţiunea se petrecea la... Varşovia.

[7] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la români*, Partea a II-a, *Teatrul în Ţara Românească* (1798—1898), Carol Göbl, 1898, p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-au stabilit definitiv în țara noastră, ca de exemplu Nini Valéry sau Alexandre Gatineau, fost actor în trupa Boireau-Delmary, care a devenit regizor și a îndrumat primii pași ai lui Paul Gusty.

Deși se adresau unei elite restrînse, cunoscătoare a limbii franceze, trupele franceze au jucat un rol pozitiv în primii ani ai apariției lor la Iași sau București. Puținele trupe românești existente nu vedeau în ele un rival, ci dimpotrivă, un sprijin, un model.

„Venirea trupei franceze a lui Foureaux nu putea decît să folosească tinerilor noștri actori, și Eliade îi îndemnă să ia exemplu de la actorii francezi cum trebuie să se miște pe scenă și cum să spună versurile"[8]. Ca un omagiu adus trupei Keller, Matei Millo joacă, într-un spectacol în limba franceză, alături de Emilia Keller. Urmărind însă în primul rînd succesul de casă, trupele franceze au cultivat un repertoriu facil, pe gustul publicului încă prea puțin format, din acea vreme. Piesele clasice își găsesc rareori locul în repertoriul trupelor franceze. Chiar și pieselor romantice de valoare li se preferă un repertoriu de farse, vodeviluri, melodrame lacrimogene cultivate pînă la saturație. Compoziția trupelor nici nu permitea reprezentarea unui repertoriu mai înalt, căci majoritatea actorilor francezi nu proveneau de la Comedia Franceză ci de la teatrele bulevardiere sau periferice pariziene, de unde fuseseră concediați.

Repertoriul trupelor franceze a influențat și compoziția repertoriului trupelor românești, care făceau apel mai ales la melodrame și vodeviluri traduse din limba franceză. Trupa lui Pascaly, în special, a îmbrățișat cu multă generozitate un astfel de repertoriu. Pascaly însuși a tradus, adaptat sau localizat, adeseori în grabă, aproape 200 de piese din dramaturgia franceză, majoritatea fiind lucrări de duzină, fără nici o valoare artistică.

„Pascaly cade în această gravă greșeală de orientare, aducînd pe scenă aspecte de viață și caractere străine de specificul național al poporului, prezentate într-o traducere defectuoasă și neartistică"[9]. Se bucurau de o deosebită favoare piesele bazate pe efecte exterioare, cu montări fastuoase, ca de pildă *Curierul de Lyon*, „dramă cu mare spectacol", cum indică afișul, și unde apărea pe scenă un poștalion tras de șase cai adevărați. Glasuri de protest împotriva calității repertoriului se fac auzite din rîndurile opiniei publice. Astfel în 1858 Al. Odobescu, C. Cornescu și Adolf Cantacuzino atacă cu violență direcția Teatrului Mare din București. „Din nenorocire, singurul teatru românesc ce avem își trage acum repertoriul din cele mai josnice teatre ale Parisului. Direcția primește cu ochii închiși și pune pe scenă niște bucăți proaste și imorale, traduse ca vai de ele și într-un stil atît de barbar încît orice inimă de român se simte pătrunsă de jale pentru biata limba noastră la auzul lor"[10].

„Curierul" din Iași din 12 februarie 1870 ridică glasul în numele principiilor morale: „Sîmbătă 7 februarie teatrul român avu o serată scandaloasă, cu alte cuvinte, avu nepoliteța de a invita publicul să asiste la reprezentația imoralelor *Aventurile amorului*, o comedie alungată chiar și de pe unele scene ale Parisului, unde piesele de această natură pot să

[8] Maria Mihăicescu, *Istoria teatrului muntean de la 1800—1859*, Tipogr. Cărților bisericești, București, 1935, p. 23.

[9] Letiția Gîtză, *Mihail Pascaly*, E.S.P.L.A. 1959, p. 108.

[10] Apud Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aibă oareşicare trecere, pot fi aplaudate chiar; la noi în Iaşi însă, unde ne place a presupune un moral netîrît încă în glodul corupţiunii, nu poate să producă decît o indignaţiune, să nu zicem dispreţ chiar... Am văzut puţinele dame asistente (prea multe însă pentru onoarea acestei piese) roşindu-se în lojele ce ocupau şi întorcîndu-şi feţele de la scenă. Am văzut pe unii spectatori părăsind chiar sala"[11].

Ceea ce contribuie la scăderea valorii repertoriului este în primul rînd necesitatea de ordin financiar de a face pe plac unui public al cărui gust era cel puţin îndoielnic. Cînd în 1863 M. Pascaly a reprezentat la Bucureşti *Chatterton* de Vigny (în traducerea lui C. A. Rosetti), sala era aproape goală. Adeseori un spectacol era compus din două sau trei piese, pentru a mulţumi toate gusturile. De exemplu, în 1890 Teatrul Naţional din Bucureşti prezintă un spectacol hibrid, compus din *Doctorul fără voie* de Molière, *Bacalaureata* de A. Valabreègue şi *Alecsandri la Mircești* de V. A. Urechia. În 1891, *Fedra* de Racine se reprezintă împreună cu *Bolnavul închipuit* de Molière, iar *Les Plaideurs* de Racine face parte în 1893 din acelaşi spectacol cu *Fîntîna Blanduziei* de V. Alecsandri. În amintirile ei Maria Filotti pomeneşte de un spectacol reuşit cu piesa *Liniştea casei* de Courteline, dar adaugă: „Nu ştiu prin ce aberaţie această comedie spumoasă a servit ca încheiere spectacolului cu *Strigoii* de Ibsen"[12]. Pe de altă parte, populaţia oraşelor, chiar a Bucureştiului sau a Iaşului, fiind relativ mică în secolul trecut, iar publicul fiind limitat la categoria oamenilor cu o oarecare stare, trupele erau obligate să-şi schimbe permanent repertoriul. La aproximativ 10 zile era nevoie de o nouă premieră. Este şi aceasta o explicaţie a marelui număr de piese uşoare, fără probleme dificile de interpretare sau punere în scenă, care înecă producţiile valoroase, piesele de rezistenţă ale repertoriului clasic, ale căror exigenţe depăşeau adeseori forţele trupelor româneşti.

„Întîia piesă ce-am văzut a fost *Curierul din Lyon*, spune M. Sadoveanu. Am privit din galerie melodrama zgomotoasă şi nu pot spune c-am rămas entuziasmat de asemenea artă"[13].

Era necesară şi educarea publicului. Un regizor ca Paul Gusty este conştient că publicului îi trebuie piese pe măsura puterii sale de înţelegere: „De aceea, pentru a atrage publicul la teatru, a făcut el însuşi anumite concesii gustului mai puţin educat al spectatorilor vremii sale, căutînd să le ofere spectacole agreabile şi concrete, amînînd astfel prezentarea capodoperelor literaturii universale după ce pregătirea artistică a unei noi generaţii se va fi îndeplinit"[14]. Cu toate acestea, previziunile lui P. Gusty nu se împlinesc. Pe măsură ce trece timpul, gustul publicului burghez nu se formează, ci dimpotrivă se degradează, ca o consecinţă a decadenţei culturii burgheze. Piesele de duzină, dramele sau comediile de alcov, bazate pe faimosul triunghi amoros, cunosc o deosebită recrudescenţă în anii secolului nostru şi în special în perioada dintre cele două războaie mondiale. Urmărind intoxicarea publicului cu false probleme de suprafaţă, căutînd să-l abată de la realităţile sociale, stringente, burghezia cosmopolită a primelor decenii din secolul al XX-lea promovează şi încurajează

[11] Apud Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 280.
[12] Maria Filotti, *Am ales teatrul*, Ed. pt. lit., 1961, p. 127.
[13] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, E.S.P.L.A., 1958, p. 200.
[14] Victor Bumbeşti, *Paul Gusty*, Meridiane, Bucureşti, 1964, p. 47.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un repertoriu facil, adeseori imoral, şovin sau mistic, în care piesele bulevardiere jucau un rol principal. „Scenele Bucureştiului se întrec în reprezentarea producţiilor bulevardiere ale lui Bataille, Bernstein, Denis Amiel, Maurice Donnay, Pierre Frondaie, Pierre Louys, Alfred Savoir, Sacha Guitry etc. Teatrul Naţional nu face excepţie de la folosirea unui asemenea repertoriu, în care excelează de obicei eternele teme ale trunghiurilor adulterine"[15]. Repertoriul Teatrului Naţional din Cluj cuprinde, de exemplu, în stagiunea 1933—1934 şase piese bulevardiere lipsite de orice valoare, de autori aproape sau cu desăvîrşire necunoscuţi: *Micul Weber* de Arnold şi Bach, *Cuceritorii* de Ch. Méré, *Anatole* de V. Riconard şi A. Bisson, *Victimele legii* de M. Landray, *D-ra Josette, nevastă-mea* de P. Garault şi R. Charvay, *Ginerele d-lui Chotard* de Roger Ferdinand. Pentru a putea subsista, chiar şi cele cîteva trupe particulare de valoare, ca de exemplu Compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, erau obligate să facă concesii publicului burghez, din ce în ce mai refractar la cultură, şi să joace, alături de cîteva piese din repertoriul clasic, multe melodrame lacrimogene sau farse care frizau scabrosul.

Această invazie de piese decadente franceze în teatrele din România burgheză a avut, printre altele, şi rezultatul de a aduce un prost serviciu literaturii franceze, publicul, dezorientat, ajungînd uneori să confunde o asemenea maculatură cu adevăratul tezaur al culturii franceze.

Este cunoscută manifestaţia studenţilor conduşi de N. Iorga, în 1906, care protestau împotriva cosmopolitismului ce invadase Teatrul Naţional şi a unor spectacole cu conţinut licenţios, date în limba franceză de amatori recrutaţi din „înalta societate". Din fericire, tradiţia repertoriului francez de valoare, clasic sau contemporan, nu s-a pierdut niciodată complet. Deşi înăbuşite de pletora de piese bulevardiere, capodoperele lui Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais, Hugo, Musset, Augier, Rostand etc. s-au menţinut, în ciuda tuturor impedimentelor, în repertoriul teatrelor noastre.

Marii noştri actori, regizori sau directori de teatru luminaţi n-au părăsit niciodată marele repertoriu. Sub direcţia lui V. Alecsandri, C. Negruzzi şi M. Kogălniceanu, teatrul românesc din Iaşi reprezintă în perioada 1840—1846 cîteva capodopere ale teatrului molieresc: *Avarul, Burghezul gentilom, Doctorul fără voie, Vicleniile lui Scapin, Amfitrion*. Sub directoratul lui Matei Millo se joacă la Teatrul cel Mare din Bucureşti, în stagiunea 1855—1856, *Burghezul gentilom* şi *George Dandin* de Molière, *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, *Ruy Blas, Maria Tudor* şi *Lucreţia Borgia* de V. Hugo. Mai tîrziu, sub directoratul lui I. L. Caragiale, în stagiunea 1888—1889, Teatrul Naţional din Bucureşti prezintă piese din marele repertoriu universal ca *Avarul, Vicleniile lui Scapin, Căsătoria silită, Ruy Blas* (pe lîngă *Hamlet, Othello, Regele Lear* sau *Hoţii*). Necesitatea pentru marii actori de a se putea afirma prin roluri pe măsura talentului lor a constituit de asemenea un imbold pentru promovarea unor piese ale marelui repertoriu. Au rămas memorabile spectacolele cu *Ruy Blas* unde rolul titular era interpretat de Grigore Manolescu, iar Don Salluste de C. Nottara. Creaţii de neuitat au avut Ion Brezeanu în Harpagon, Aristide Demetriad în Armand Duval din *Dama cu camelii* sau

[15] S. Alterescu şi Fl. Tornea, *Teatrul Naţional I. L. Caragiale*, Ed. Acad., 1955, p. 214—215.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aristizza Romanescu în Marguerite Gauthier din aceeași piesă. Succese răsunătoare au obținut Petre Liciu în Isidore Lechat din *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau, Tony Bulandra în *Cidul* sau *Cyrano de Bergerac*, V. Maximilian în *Topaze* de M. Pagnol sau în *Doctorul Knock* de Jules Romains, Ion Manolescu în Don Salluste (*Ruy Blas*), Lucia Sturdza-Bulandra în rolul mamei din *Thérèse Raquin* de Zola, Mihai Popescu și Marioara Voiculescu în *Lucreția Borgia* de V. Hugo, Al. Critico în rolurile titulare din *Hernani* sau *Ruy-Blas* etc.

În Transilvania nu se poate vorbi pînă în 1919 despre un teatru românesc stabil. Dramaturgia franceză a putut fi cunoscută doar cu ocazia unor turnee ale trupelor din Muntenia sau Moldova (Fany Tardini, M. Pascaly, I. D. Ionescu), sau prin intermediul unor spectacole reprezentate de trupe de diletanți inimoși. Astfel, prin strădunința Societății pentru fond de teatru român (S.T.R.), înființată în 1870, s-au reprezentat, printre multe altele, și unele piese din repertoriul francez, dar nu întotdeauna cele mai semnificative: *Supliciul unei femei* de Al. Dumas (în 1885 la Bocșa), sau *Brînduța* de Brieux (la Brașov, 1908, în traducerea lui Emil Gîrleanu). De asemenea, Zaharia Bîrsan a reprezentat cu trupa lui proprie două piese de Fr. Coppée: *Trecătorul* (în 1903 la Sebeș) și *Lăutarul din Cremona* (în 1905 la Sibiu, în traducerea lui Traian Demetrescu), precum și *Papa Lebonnard* de J. Aicard, în 1906 la Sibiu[16]. Despre un adevărat teatru românesc nu se poate vorbi în Transilvania decît după înființarea Teatrului Național din Cluj în 1919. Și pe această scenă repertoriul francez a fost bogat reprezentat.

Încercînd să aruncăm o privire retrospectivă asupra repertoriului francez reprezentat în țara noastră în secolul al XIX-lea și al XX-lea, pînă în 1944, constatăm de la bun început că toți marii dramaturgi francezi au fost jucați într-o măsură mai mare sau mai mică pe scenele noastre. Dintre scriitorii clasici, Molière s-a bucurat de o favoare mult mai mare decît Corneille și Racine. Am arătat deja că numele lui Molière se confundă cu începuturile teatrului în limba română. Din opera marelui comic francez au fost reprezentate pe scenele românești nu numai marile capodopere *Avarul*, *Mizantropul*, *Don Juan*, *Tartuffe*, *Vicleniile lui Scapin*, *Femeile savante*, *Școala nevestelor*, *Bolnavul închipuit*, *Doctorul fără voie*, *Burghezul gentilom*, *George Dandin*, dar și piese de-al doilea plan, cum ar fi *Amfitrion*, *Căsătoria silită*, *Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*. În lucrarea sa *Molière în România*, G. Oprescu arată că din Molière a fost gustat mai mult humorul, în timp ce latura pesimistă a multora din piesele sale n-a putut fi apreciată cum trebuie. Se poate însă afirma că Molière s-a menținut în permanență pe scenele teatrelor noastre.

Corneille și Racine au fost mult mai puțin gustați de publicul român decît părintele comediei franceze. Faptul se explică pe de o parte prin aceea că românii au luat contact cu literatura franceză într-un moment în care în Franța și la noi triumfa romantismul, iar pe de altă parte prin dificultatea mai mare de a traduce tragedii în versuri. Piese ca *Bérénice* și *Mithridate* n-au fost traduse niciodată în românește iar *Bajazet*, *Athalie* și *Esther*, deși traduse, n-au fost niciodată reprezentate. Deși din *Britannicus* au

[16] Vezi Aurel Bulcanu, *Teatrul românesc în Ardeal și Banat*, Inst. de arte grafice G. Matheiu, Timișoara, 1945.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

existat șase traduceri, piesa n-a fost reprezentată decît de trei ori înainte de 23 August 1944, și aceasta datorită unor inițiative particulare. Singurele piese de Racine care au fost mai des reprezentate sînt *Fedra*, *Andromaca* și *Les Plaideurs*. *Fedra* a fost montată pe scena Teatrului Național din București, în 1891, și reluată în 1894, 1902, 1903, 1926 și 1931. La Teatrul Național din Iași *Fedra* a fost reprezentată în 1902, 1903, 1910 și 1924, singura interpretă a rolului titular fiind, de fiecare dată, Agatha Bîrsescu. *Andromaca* a fost jucată de abia în secolul nostru, în 1904, 1912 și 1938 la Teatrul Național din București și 1911, 1925 — 1926, 1935, 1939 la Teatrul Național din Iași, precum și la Teatrul Național din Cluj, în stagiunea 1936 — 1937. Comedia *Les Plaideurs* a fost jucată la Teatrul Național din București în 1909 datorită faptului că traducătorul, Edgar Aslan, era și regizor. Trebuie adăugat că *Andromaca* a fost reprezentată de Comedia Franceză cu ocazia turneului făcut în România în ajunul celui de-al doilea război mondial. Din Corneille s-a jucat destul de tîrziu la București numai *Cidul*, în care a triumfat Tony Bulandra, *Horațiu* și comedia *Mincinosul*. *Cidul* și *Horațiu* s-au jucat și la Teatrul Național din Cluj în 1936 — 1937 și respectiv 1936 — 1940. Una din cauzele slabei difuziuni a celor doi mari tragedieni francezi a fost și rezistența cercurilor junimiste față de clasicismul francez. Însuși Eminescu luînd poziție în vechea „Querelle des anciens et des modernes" lua apărarea celor antici, considerînd piesele lui Racine și Corneille drept niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice.

Din literatura secolului luminilor, Voltaire, privit ca un campion al luptei pentru libertate împotriva tiraniei de orice fel, s-a bucurat, așa cum am arătat, de o favoare excepțională în perioada anilor 1820—1840, cînd piesele lui sînt reprezentate în grecește, franțuzește sau românește. În a doua parte a secolului al XIX-lea numele lui Voltaire dispare însă treptat de pe scenele teatrelor noastre. Mai întîlnim totuși *Fanatismul* (*Mahomet*) în repertoriul trupei lui Pascaly din anii 1872—1874. Publicul preferă acum lui Voltaire celebrele comedii ale lui Beaumarchais *Bărbierul din Sevilla* și în special *Nunta lui Figaro*, care figurează deseori pe afiș pînă în zilele noastre. *Nunta lui Figaro* este jucată în timpul directoratului lui Matei Millo la Teatrul cel Mare din București, prilejuind apoi succese de interpretare Aristizzei Romanescu, lui I. Brezeanu, Tony Bulandra ș.a. La Teatrul Național din Cluj, *Nunta lui Figaro* a avut în stagiunea 1925—1926 un regizor și un interpret de calitate în persoana lui Ștefan Braborescu. La Teatrul Național din Iași, *Nunta lui Figaro*, jucată în stagiunea 1933—1934, în traducerea lui Topîrceanu și în regia lui G. M. Zamfirescu, a lăsat amintirea unui spectacol de înaltă ținută.

Mai puțin cunoscut a fost Regnard, din care s-au reprezentat la București *Legatarul universal* și *Nebuniile amoroase*, unde Maria Ciucurescu se remarcă în rolul celor două Lisette, numele servitoarelor din ambele piese. Sub titlul *Nebuniile dragostei*, ultima piesă menționată a fost reprezentată și la Teatrul Național din Cluj între cele două războaie mondiale. Este interesant de subliniat că Eminescu l-a prețuit mult pe Regnard, traducînd două acte din *Les Ménechmes* (sub titlul *Minegmi*). Un autor rămas necunoscut publicului român a fost Marivaux, care n-a fost reprezentat niciodată în românește, înainte de 1944, ci doar de Comedia franceză, venită în turneu în 1936 (*Le jeu de l'amour et du hasard*). Volumul cel mai mare de piese din repertoriul francez l-a dat, cum era

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și firesc, secolul al XIX-lea. În primul rînd, așa cum am mai arătat, teatrul romantic s-a bucurat de o largă răspîndire pe scenele noastre într-o epocă cînd literatura noastră intrase în perioada romantismului, atît în poezie și proză, cît și în creația dramatică. În ciuda dificultăților de traducere, aproape toate dramele lui Victor Hugo au fost reprezentate abundent pe scenele românești, în special de trupa lui Pascaly. Este adevărat că primele piese traduse au fost *Marie Tudor* și *Angelo, tiranul Padovei*, care sînt în proză. Au fost traduse însă și dramele în versuri. De cea mai mare favoare s-a bucurat *Ruy Blas*, cea mai bună din piesele lui Hugo, în care au jucat mai toți marii noștri actori din trecut, începînd cu Mihai Pascaly, Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, Aristide Demetriad și terminînd cu C. Nottara, Zaharia Bîrsan, Tony Bulandra, Ion Manolescu sau Maria Filotti. Din V. Hugo s-au mai jucat *Hernani*, tradus încă de Ion Eliade Rădulescu, *Regele petrece*, *Marion Delorme*, *Lucreția Borgia* și chiar *Burgravii*. Memorabile au fost spectacolele din stagiunea 1881—1882 cu *Marion Delorme*, în care Gr. Manolescu repurta un răsunător succes în rolul lui Didier, în timp ce Aristizza Romanescu, juca rolul titular, iar Nottara pe cel al lui Ludovic al XIII-lea.

Mai aproape de zilele noastre, un spectacol de înaltă ținută a fost cel din 1943 la Teatrul Național din București cu *Lucreția Borgia*, unde aplauzele se adresau deopotrivă Marioarei Voiculescu și lui Mihai Popescu, interpreții principali.

Repertoriul romantic a fost susținut și de piesa lui Vigny, *Chatterton*, care, așa cum am mai arătat, a fost primită cu răceală de public. Din Vigny s-a mai reprezentat și *La maréchale d'Ancre* (în 1895, la București). De o mai slabă răspîndire s-a bucurat dramaturgia lui Musset, care a fost însă des reprezentată de trupele franceze. *Un caprice* face parte din repertoriul trupei lui Séguy și Varangot, care dă spectacole în 1854 la București, și din cel al trupei lui Raphael Felix (fratele celebrei Rachel), care joacă în 1868 atît la Iași cît și la București. În 1866 elita ieșeană dă o reprezentație de binefacere cu *Un caprice*, în limba franceză. În repertoriul trupei lui M. Pascaly figura *Un caprice*, ca și *Ușa trebuie dă fie deschisă sau închisă*, precum și drama istorică *Andrea del Sarto*. Mai tîrziu, în montarea lui Al. Davilla s-a reprezentat o piesă mai puțin cunoscută a lui Musset, *Carmosina*. La Teatrul Național din Cluj s-a jucat *Un caprice* în stagiunea 1936—1937, iar la cel din Iași *Le Chandelier* (sub titlul *Paravanul*) în 1930—1931.

Repertoriul francez a mai furnizat scenelor noastre dramele istorice ale lui Casimir Delavigne, *Copii lui Eduard*, *Don Juan de Austria*, *Ludovic al XI-lea*, jucate în perioada 1860—1880, fie la Iași, fie la București. Al. Dumas-tatăl a beneficiat în secolul trecut de o glorie de dramaturg mult mai mare decît azi, cînd este cunoscut mai ales prin romanele sale atît de apreciate de generațiile tinere. *Antony*, în traducerea lui A. Hrisoverghi, figurează pe scena Teatrului cel Mare din București încă din prima stagiune a existenței sale, 1852—1853. Apoi, în cursul unei singure stagiuni (1863—1864) se joacă la Teatrul cel Mare din București din nou *Antony* și *M-lle de Belle-Isle* (sub titlul *Onoarea femeii*). *La Tour de Nesle* fusese deja reprezentată pe scena aceluiași teatru încă din 1854 și reluată în 1862—1863. Pe scena Teatrului Național din Iași sînt reprezentate în 1877 piesele lui Dumas-tatăl *Caterina Howard* și *Muschetarii* (adaptări

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

făcute de însuși autorul după celebrul roman *Les Trois Mousquetaires*). *Muschetarii* fac parte și din repertoriul lui M. Pascaly, care a mai pus în scenă și *Regina Margot*, adaptare de Dumas-tatăl, după romanul său cu același titlu. Mai tîrziu, A. Demetriad excelează în *Kean*. De multă favoare a beneficiat și Dumas-fiul în primul rînd datorită celebrei *Dama cu camelii*, piesă mult solicitată de actori, cărora le permite să se afirme în rolurile Margueritei Gauthier sau ale celor doi Duval, tatăl și fiul. Au triumfat, rînd pe rînd, în Margarite Gauthier : Matilda Pascaly, Anicuța Popescu, Maria Filotti, Marioara Voiculescu, Elvira Godeanu ; în Armand Duval : Gr. Manolescu, Aristide Demetriad, Tony Bulandra, N. Bălțățeanu, Mihai Popescu, în Duval-tatăl : Ion Manolescu, Romald Bulfinsky, G. Calboreanu. Din Dumas-fiul s-au mai reprezentat pe scenele românești *Le Demi-monde*, *Denise* (ambele cu Lucia Sturdza-Bulandra), *Francillon*, *L'Ami des femmes*, *Les idées de M-me Aubray*, *L'Etrangère*, *Diane de Lys*, piese care, cu excepția primelor două, sînt astăzi complet uitate.

Teatrul realist francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea este ilustrat pe scenele românești și de piesele lui Emile Augier : *Le gendre de monsieur Poirier*, *Les Effrontés* (cu C. Nottara,) *Le fils de Giboyer*, *Maître Guérin* (cu Soreanu), *Madame Caverlet*, *Aventuriera*. Una din piesele lui E. Augier, *Le joueur de flûte*, a fost adaptată de M. Eminescu sub titlul *Laïs*. Ea a fost jucată cu succes în stagiunea 1909—1910 și apoi prin 1943 la București. Din Edouard Pailleron s-a reprezentat nu numai cea mai bună piesă a lui, *Lumea în care ți se urăște* (*Le Monde où l'on s'ennuie*) dar și *Scînteia* și *Primul bal*, aceasta din urmă fiind piesa de debut a Luciei Sturdza-Bulandra. Unul din dramaturgii care s-au bucurat de o uimitoare răspîndire pe scenele românești este Scribe. Succesul său se explică în primul rînd prin faptul că Scribe a excelat în genul vodevilului, atît de agreat de publicul nostru în secolul trecut. În 1838 comisia de supraveghere a teatrului din Iași recomandă chiar directorilor de trupe franceze să înscrie numele lui Scribe pe primul loc în lista repertoriului. Numai în prima jumătate a secolului al XIX-lea s-au reprezentat pe scenele românești 10 piese de Scribe[17]. Inaugurarea Teatrului Mare din București se face în 1852 cu piesa lui Scribe *Zoe sau un amor romanesc*. Prin intermediul vodevilului au pătruns pe scenele noastre și piesele de rezistență ale lui Scribe : *Bertrand și Raton* (tradusă de I. Văcărescu), *Paharul cu apă*, *Moartea lui Petru cel Mare*, *Rabagas*. De menționat că *Le Verre d'eau*, creat în 1840 la Paris, a fost jucată de o trupă franceză la Iași, în 1842. Succesul de care s-a bucurat Scribe în România poate fi dovedit și de faptul că însuși Eminescu a tradus comedia în 2 acte *Diplomatul* (de Scribe și Delavigne). Din păcate, manuscrisul traducerii nu s-a păstrat. Un alt dramaturg extrem de solicitat de scenele românești a fost Victorien Sardou. Trupa lui Pascaly reprezintă *Laba gîștei* (*Les Pattes de mouche*), Aristizza Romanescu joacă în *Daniel Rochat*, Ion Petrescu în *Patrie*, Ion Manolescu în *Fedra*, Aristide Demetriad obține un mare succes în rolul lui Mario Cavaradossi din *Tosca*. Mult solicitat a fost Sardou de Teatrul Național din Cluj, care a montat în afară de valoroasa comedie *Madame Sans-Gêne* (1925—1926) și alte trei piese de valoare mediocră

[17] Vezi Horia Rădulescu, *Scribe sur la scène roumaine dans la première moitié du XIX-ème siècle*. Datina românească. Vălenii de munte. 1940.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*Să ne despărțim*, *Prietenii*, *Vrăjitoarea*). În legătură cu introducerea în repertoriul Teatrului Național din București a piesei lui Sardou *Daniel Rochat*, care urma să deschidă stagiunea 1879—1880, Eminescu, în acel timp redactor la „Timpul", socotește alegerea ei drept o greșeală, deoarece publicul românesc era străin de frămîntările religioase descrise de autor. Mult reprezentat de trupele franceze în trecere la noi a fost Eugène Labiche. În repertoriul acestora figurau comedii ca *Le Voyage de M. Perrichon*, *La grammaire*, *Edgard et sa bonne*, *Frisette*, *Mon Isménie*, *Le meurtrier de Théodore*, *La Cagnotte*, *Si jamais je te pince*. Trupele românești au jucat *Les Vivacités du capitaine Tic* (traducere de M. Pascaly sub titlul *Căpitanul cu năravi*), *Frisette*, *Un chapeau de Paille d'Italie* (*Pălăria de paie*), *Le voyage de M. Perrichon*, *La poudre aux yeux*, *Les Petits oiseaux* (*Păsărelele*), *Embrassons-nous Folleville* (*Să ne* pupăm), *Moi*. O localizare după *Les 37 sous de Montaudoin* a fost făcută de Dimitrie R. Rosetti sub titlul *Un leu și un zlot*.

Dramaturgia franceză a secolului al XIX-lea mai este prezentă pe scenele românești cu *Les filles de marbre* a lui Théodore Barrière, piesă care la vremea ei a repurtat un succes triumfal la Paris. Sub titlul *Fetele de marmură* ea a fost jucată la noi de trupa lui Pascaly. De același autor, astăzi complet uitat, s-au jucat prin 1873—1874 la Iași piese fără nici un merit ca *Arta și inima*, *Ingerul morții*, *Amorul și nătărăii*. Teatrul realist francez din secolul al XIX-lea a fost prezent pe scenele noastre și prin lucrările unor mari romancieri, care au scris și piese de teatru. În fruntea lor se află Balzac, al cărui *Mercadet* a fost tradus și jucat de Matei Millo în 1870 la București sub titlul *Mofturcanu financiar*. Situația financiară a lui Millo era în acea vreme atît de precară încît la cea din urmă reprezentație cu *Mercadet* actorul înaintă spre rampă adresîndu-se publicului cu cuvintele: „Ca și Mercadet, sînt înglodat în afacerile mele, dar n-am un Godeau care să mă poată scăpa, îmi iau rămas bun de la public și mă duc în provincie"[18]. În stagiunea 1912—1913 s-a jucat la București excelenta adaptare a lui Emile Fabre, după romanul lui Balzac *César Birotteau*. Un alt romancier care a scris și teatru a fost Alphonse Daudet, din a cărui operă dramatică au văzut luminile rampei *Arleziana* și *Sapho* (adaptare după romanul cu același titlu făcută de însuși A. Daudet în colaborare cu A. Belot). Sapho a fost unul din marile roluri ale Luciei Sturdza-Bulandra (secondată în 1912 de Tony Bulandra și în 1918 și de Gh. Storin) și apoi al Marici Filotti, care a jucat în 1928 alături de A. Pop-Marțian. Piesa lui Daudet, *Sapho*, a fost reprezentată și pe scena Teatrului Național din Cluj, în stagiunea 1921—1922. *Arleziana* a fost reprezentată la București în 1906—1907 și apoi în stagiunea 1930—1931 de compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin.

Pe linia adaptărilor după romane celebre, D. Carada a dat după *La petite Fadette* de George Sand o localizare reușită sub titlul *Urîta satului*, care a fost reprezentată la Iași în 1871. S-a mai reprezentat pe scena Teatrului Național din Iași, în stagiunea 1876—1877, *Viața vagabondă*, titlu sub care a fost tradusă adaptarea pentru scenă de Théodore Barrière după romanul lui H. Murger *Scènes de la vie de bohème*. Printre romancierii autori dramatici trebuie menționat și Emile Zola, a cărui piesă natu-

[18] Citat de Dimitrie C. Ollănescu, *op. cit.*, p. 113.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ralistă *Thérèse Raquin* a fost jucată de 16 ori în stagiunea 1928—1929 de compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, avînd în rolurile principale pe Lucia-Sturdza-Bulandra, Marioara Voiculescu și Gh. Storin. În 1888—1889 Aristizza Romanescu și Grigore Manolescu jucaseră mai întîi la Iași, apoi la București, în *Otrava*, adaptare după romanul naturalist al lui Zola *L'Assommoir*. Spectacolul a însemnat însă o cădere. Din dramaturgia naturalistă publicul bucureștean a luat cunoștință prin 1909—1910 și cu piesa lui H. Becque *Corbii*, în montarea lui Paul Gusty, precum și cu *Pariziana*, de același autor, în 1929, cu Maria Filotti.

Un nume cunoscut la noi a fost cel al lui Erckmann-Chatrian, datorită în special adaptării realizate de Al. Odobescu și Ionescu-Gion după *l'Ami Fritz*, sub titlul *Nea Frățilă*, care a deschis stagiunea 1882—1883 la Teatrul Național din București. Din Erckmann-Chatrian s-a mai reprezentat la noi piesa *Neamul lui Rantzau* (1889).

Dintre dramaturgii francezi ai secolului al XIX-lea cunoscuți în țara noastră trebuie să-l mai citățm pe Théodore de Banville, al cărui *Gringoire* a fost tradus de Șt. O. Iosif și D. Anghel. Dar cum traducerea faimoasei balade rostite de Gringoire nu i-a plăcut lui Al. Davilla, acesta a tălmăcit-o el însuși. Piesa a fost jucată în stagiunea 1918—1919 de compania dramatică Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, iar la Teatrul Național din Cluj în 1931—1932. Compania menționată mai sus joacă în stagiunea 1921—1922 *Poil de Carotte* de Jules Renard, sub titlul *Roșcovanul*. La Teatrul Național din Cluj piesa a fost jucată sub titlul *Morcovel* în stagiunea 1923—1924.

Dintre piesele de valoare ale teatrului realist francez, scenele românești au reprezentat în mai multe rînduri *Les affaires sont les affaires* de O. Mirbeau. Piesa a fost reprezentată pe scena Teatrului Național din București (sub titlul *Banii*) în 1904, la numai un an după premiera ei pariziană. Piesa lui Mirbeau a repurtat un deosebit succes la Teatrul Național din Iași în stagiunea 1906—1907, avînd o interpretare strălucită în frunte cu Petre Liciu (în rolul Isidore Lechat), Aristizza Romanescu (în cel al doameni Lechat) și Maria Filotti (în Germaine Lechat). Sub același titlu a mai fost jucată la Teatrul Național din Iași în 1918—1919 și la cel din Cluj în stagiunea 1923—1924. O altă piesă de mare succes a fost *Papa Lebonnard* de Jean Aicard. În ciuda faptului că în traducere versurile s-au transformat în proză, piesa s-a bucurat de o bună primire datorită în mare parte interpretării superioare a lui Petre Sturdza și apoi a lui V. Maximilian, în rolul titular.

Un alt dramaturg francez din jurul anului 1900, promovat de scena românească, a fost Georges Courteline, al cărui *Boubouroche* a fost strălucit interpretat de Ion Brezeanu. Teatrul Național din Iași a jucat piesa lui Fr. de Curel *La nouvelle idole*, în 1918—1919. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea romantismul francez a cunoscut o scurtă perioadă de renaștere cu Henri de Bornier și Edmond Rostand. Singura piesă de valoare a lui H. de Bornier, *Fiica lui Roland*, a figurat în repertoriul lui Mihai Pascaly, iar din piesele lui Rostand s-au reprezentat patru: *Romanțioșii* (*Les Romanesques*) a văzut luminile rampei în 1913 și 1914 la București, în 1921—1922 la Cluj și în 1923 la Iași; *Puiul de vultur* (*L'Aiglon*) a fost reprezentat la București în 1922—1923, iar *Cyrano de Bergerac* în 1926—1927 (cu Tony Bulandra în rolul lui Cyrano). În sta-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

giunea 1917—1918 se reprezentase deja în refugiu la Iași *Cyrano de Bergerac* în traducerea lui M. Codreanu, cu Nottara în rolul titular și Maria Filotti în rolul Roxanei. Trupa proprie a Teatrului Național din Iași a reprezentat apoi *Cyrano de Bergerac* în stagiunea 1928—1929. Același teatru a pus în scenă în 1924 *Prințesa îndepărtată* (în traducerea lui M. Codreanu), piesă reprezentată și de Teatrul Național din Cluj în 1928—1929 și de cel din București în 1943.

În primele decenii ale secolului nostru repertoriul francez a fost ilustrat de mulți dramaturgi, foarte la modă în vremea lor, dar astăzi aproape uitați: Brieux, Henri Lavedan, Feydeau, H. Bataille, G. de Porto-Riche etc. Pieselelor s-au bucurat însă de succes la noi datorită mai ales interpreților excepționali care le-au dat viață. Astfel Ion Manolescu se remarcă în *Magistrații* (*La robe rouge*) de Brieux. La Cluj, aceeași piesă se bucură de aportul lui Neamțu-Ottonel și Șt. Braborescu. Lucia Sturdza-Bulandra a repurtat un succes extraordinar în *Maman Colibri* de Bataille, în timp ce Tony Bulandra a ridicat la culmi nebănuite rolul principal din *Marchizul Priola* de H. Lavedan, autor din care s-a mai reprezentat la noi și *Duelul*. Tony Bulandra strălucea și în *Marșul nupțial* de Bataille, unde juca alături de Maria Ventura. O altă piesă de Bataille, *Fecioara rătăcită*, s-a impus mai ales datorită creațiilor de seamă ale lui Gh. Storin și Aura Buzescu. De mult succes s-a bucurat la București și *Cafeneaua cea mică* (*La petite chocolatière*) de Tristan Bernard, cu Mihalescu și Ion Iancovescu. Piesa a fost jucată între cele două războaie și de Teatrul Național din Iași. În aceeași perioadă Teatrul Național din Cluj montează *Martira* de Jean Richepin, în care Șt. Braborescu apare în dublă ipostază de actor și de regizor. Tot de J. Richepin s-a jucat la București *La Glu* (în 1920). Din teatrul lui Romain Rolland, la Teatrul Național din Cluj s-a reprezentat în stagiunea 1926—1927 *Le jeu de l'amour et de la mort*. Același teatru a pus în scenă piesa lui G. Duhamel *Societatea atleților spirituali* (1927—1928), o piesă de J. Giraudoux, *Tessa* (în stagiunea 1936—1937), precum și piesa lui Claudel *L'annonce faite à Marie* (stagiunea 1941—1942)[19], în traducerea lui Ion Pillat. Piesa lui Claudel fusese jucată cu puțin timp înainte la Teatrul Național din București (în 1939), în regia lui Ion Sava. Jules Romain și Marcel Pagnol au beneficiat de un interpret excepțional în persoana lui V. Maximilian. Creațiile lui în *Knock* de J. Romains sau în *Topaze* de M. Pagnol au rămas memorabile. De mai puțin succes s-a bucurat *Marius* (1929—1930), de același Pagnol, piesă de altfel inferioară, după părerea noastră, lui *Topaze*, care s-a reprezentat și la Teatrul Național din Cluj în stagiunea 1923—1933. Teatrul Național din Iași a reprezentat în stagiunea 1928—1929 *Pescuitorul de umbre* de Jean Sarment. Pe scenele noastre s-au reprezentat și piese din dramaturgia belgiană de expresie franceză, ca de exemplu *Mona Vanna* de Maeterlinck la Teatrul Național din Cluj (în 1933—1934) și (în 1919—1920) la compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin cu Maria Ventura și Ion Manolescu. La același teatru în 1923—1924 se reprezintă *Magnificul încornorat* (*Le cocu magnifique*) de F. Crommelynck, piesă în care V. Maximilian a realizat o creație epocală.

[19] Teatrul se afla atunci în refugiu la Timișoara.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Apelînd foarte mult la dramaturgia franceză, teatrele românești n-au neglijat totuși celelalte literaturi străine. Încă în vremea cînd spectacolele de teatru se dădeau în limba greacă, în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, alături de Voltaire figura, de exemplu, și numele lui Alfieri, al cărui *Oreste* a fost jucat de vlăstare boierești în casa lui Nicolae Scarlat Ghica. Mai tîrziu, pe lîngă Alfieri trupele noastre vor reprezenta și piese de Metastasio, Goldoni, Pirandello sau d'Annunzio din literatura italiană, de Shakespeare, Ben Jonson, O. Wilde, B. Shaw din literatura engleză, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov din literatura rusă, Goethe, Schiller, Südermann, G. Hauptmann din literatura germană, Ibsen, Bjoernson din litertaura norvegiană, Strindberg din literatura suedeză. Față de repertoriul francez jucat la noi în țară, repertoriul tuturor celorlalte literaturi la un loc este însă mai redus din punct de vedere cantitativ. Influența franceză este atît de puternică încît de multe ori, mai ales în secolul al XIX-lea, piesele engleze, ruse sau scandinave sînt traduse după traduceri franceze. Astfel, în 1874 *Revizorul* de Gogol este tradus de Petru Grădișteanu după versiunea franceză a lui Prosper Mérimée. Primele traduceri din Shakespeare se fac tot după versiuni franceze. M. Pascaly reprezintă *Hamlet* în 1861 într-o traducere făcută de el după o versiune franceză și încă în 1905 *Nevestele vesele din Windsor* se reprezintă într-o traducere făcută din limba franceză.

Selecționînd piesele cele mai reprezentative ale dramaturgiei franceze jucate pe scenele românești de-a lungul a mai bine de un secol se poate constata că în general mai toți marii autori dramatici au fost făcuți cunoscuți publicului român. Unii s-au bucurat în permanență de o deosebită favoare, este cazul lui Molière, Beaumarchais sau Hugo. Alții au fost suprasolicitați într-o anumită perioadă, cînd erau la modă, Scribe mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Dumas-fiul, E. Augier, Sardou, Labiche, în a doua jumătate a aceluiași secol. Alții au fost vitregiți: Corneille, Racine, Lesage, Marivaux, Musset, dramaturgi rar sau chiar de loc jucați, rămași în general destul de puțin cunoscuți publicului român. Urmărind reprezentarea pieselor de valoare din repertoriul francez de-a lungul anilor se poate constata că există o permanență neîndoioasă în prezența lor pe scenele românești. O singură excepție o constituie perioada 1916—1918, cînd la București ocupanții germani interzic reprezentarea pieselor de autori francezi, cu excepția lui Molière. Trebuie remarcat că în primele decenii ale secolului al XX-lea prezența vîrfurilor dramaturgiei franceze devine din ce în ce mai rară, locul lor fiind luat masiv de autori bulevardieri la modă. Fenomenul devine caracteristic în special între cele două războaie. De exemplu, stagiunea 1923—1924 a companiei dramatice Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin cuprinde un singur clasic, Molière (*Burghezul gentilom*), doi autori destul de cunoscuți, dar astăzi desueți (Sardou și Brieux) și, pe lîngă aceștia, două piese de Arnold și Bach și cîte una de P. Géraldy, Ch. Méré, Birabeau, P. Gavault, Pierre Weber, Armont și Gerbidon. Unii dintre acești dramaturgi sînt astăzi complet necunoscuți chiar și pentru istoricii literari. La aceeași companie, de altfel una din cele mai serioase pe care le-a avut teatrul nostru, timp de 6 stagiuni (1931—1937) nu mai întîlnim pe afiș nici un nume de prestigiu francez. Iată autorii francezi jucați în acest interval: Yves Mirande, Pierre Wolff, P. Weber, P. Géraldy (2 piese), Maurice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Rostand, D. Amiel, Sacha Guitry, P. Frondaie, Birabeau (3 piese), L. Verneuil (3 piese), J. Deval (2 piese), H. Bernstein (2 piese), A. Rivoire, R.de Flers, P. Raynal. Semnificativ este şi numărul de spectacole. În 1921—1922, la compania Bulandra - Manolescu - Maximilian - Storin, *Avarul* de Molière este reprezentat de 6 ori, *Cidul* de Corneille de 20 de ori, *Roşcovanul* de J. Renard de 6 ori, iar *O biată femeie* de Jacques Deval de 30 de ori. În stagiunea 1923—1924 *Burghezul gentilom* de Molière are 32 de spectacole, în timp ce *Floarea de lămîiţă* a lui Birabeau este jucată de 55 de ori, iar *Domnul de la ora 5* de Pierre Weber de 74 de ori. Recordul de spectacole al companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin îl deţine o piesă de H. Bernstein, *Judith*, jucată în stagiunea 1930—1931 de 114 ori! La Teatrul Naţional din Cluj, din cele 9 piese de Molière reprezentate între anii 1919—1944, numai trei (*Avarul*, *Doctorul fără voie* şi *Vicleniile lui Scapin*) au depăşit zece reprezentaţii. În schimb, piese bulevardiere ca *Fiul coniţei* sau *Băieţaşul tatii*, ambele de Hennequin, au avut 35 şi, respectiv, 33 de reprezentaţii.

Paralel cu ofensiva teatrului bulevardier se manifestă şi o ignorare crescîndă a repertoriului original. Astfel într-o perioadă de 7 ani (1931—1937) întîlnim pe afişele companiei Bulandra-Maximilian-Storin numai 5 piese româneşti (de Mardare, T. Muşatescu, G. M. Zamfirescu, M. Drumeş, M. Stefănescu) faţă de 52 de piese străine, majoritatea franceze. Orice comentariu este de prisos.

Datorită puternicii influenţe franceze suferite de cultura noastră, şi desigur şi din cauza răspîndirii limbii franceze în ţara noastră (ceea ce a generat un mare număr de traducători din această limbă), cam trei sferturi din repertoriul străin jucat de teatrele noastre în trecut era francez. Astfel în deceniul 1880—1890, din aproape 300 de piese reprezentate la Teatrul Naţional din Bucureşti, 200 sînt traduceri sau adaptări din limba franceză. Repertoriul stagiunii 1877—1878 a aceluiaşi teatru cuprindea 10 piese originale, una tradusă din limba italiană şi 22 traduse sau adaptate din limba franceză. Există aşadar, în evoluţia scenei româneşti, o incontestabilă tradiţie franceză, parte integrantă a influenţei culturii franceze exercitate asupra culturii noastre. Dacă această influenţă conţine, fără îndoială, multe elemente pozitive, nu este mai puţin adevărat că în special în teatru s-au răspîndit în ţara noastră producţii minore, de duzină, pe care unii au ajuns să le confunde cu adevărata cultură franceză. Dar în ciuda inundaţiei de piese facile ale autorilor bulevardieri, tradiţia repertoriului francez de calitate nu s-a pierdut niciodată complet. Această tradiţie sănătoasă a fost preluată şi ridicată pe o treaptă calitativ superioară după 23 August 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VALENȚE ALE DEMNITĂȚII NAȚIONALE ÎN EPOSUL NOSTRU EROIC

C. JALBĂ

Balada noastră populară eroică se distinge printr-un acut sens al intenționalității în legătură cu două mari aspirații istorice : independența națională și eliberarea socială. Faptul apare relevat de însăși clasificarea eposului eroic, căruia folcloriștii — ghidați de conținutul lui — îi găsesc ponderea cea mai mare în balada antiotomană și în cîntecele haiducești. Bogăția și caracterul profund militant al eposului nostru eroic îl determină pe N. Iorga să compare acest tezaur cu vechile balade scoțiene, cu romanceros-urile spaniole sau cu baladele sîrbești din faimoasa colecție a lui Vuc Karagič — toate caracterizate prin dinamism eroic. Paralela, după N. Iorga, se bazează pe similitudinea unor împrejurări istorico-sociale : „vechea noastră viață de munți și văi, cu voievozi în luptă, fiind asemenea cu viața „muntenilor, highlanderilor, din „părțile înalte" ale Scoției, unde se trăia viața de familie, de *seminție* (clan), în același fel ca și la noi. Și viața spaniolă de „margene", — tot lupte cu păgînii ce stau în preajmă acolo ca și la noi...". Comparația cea mai pertinentă e însă în relație cu eposul popular sîrb, ale cărui cîntece bătrînești „sînt în cea mai strînsă legătură cu ale noastre"[1].

Exprimînd cu vigoare intenționalitatea și finalitatea, epica noastră eroică reflectă, implicit, un mod de a simți, o atitudine caracteristică în fața istoriei. Baladele devin astfel un document al conștiinței populare, sentimentele și atitudinile rapsozilor anonimi, trăitori prin veacuri, răsunînd în accente și semnificații relevante dimensionabile. A urmări, așadar, eroul pe care-l cîntă, întreprinderile pe care i le atribuie, înseamnă a sonda în conștiința populară, a detecta marile ei comandamente și idealuri, pe aria circulației în timp a eposului. Valoarea epicii noastre eroice constă, în bună măsură, în această năzuință de a depăși caracterul de document istoric și a fi creație artistică propriu-zisă. Istoriografia atestă, de pildă, existența reală a unui Baba-Novac, general al lui Mihai Viteazu, și confirmă, de asemenea, vitejia sa — pe care rapsozii populari

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, Ed. librăriei Pavel Suru, ed. a II-a, 1925, p. 31.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 277–287, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o vor relua laborios în ciclul novăceştilor[2]. Pintea, Iancu Jianu, Bujor, Codreanu au existat realmente, ca atîţia alţi haiduci, pe care eposul nu i-a reţinut totdeauna. Artiştii anonimi însă, atenţi la ceea ce li s-a părut semnificativ în destinul acestora, i-a transfigurat cu bună ştiinţă, potenţîndu-i fabulos, făcîndu-i încarnări ale unor aspiraţii ardente ale poporului. Transfigurînd, făcînd operă conştientă de creaţie, spiritul popular se autodefinea şi se dezvăluia. Ca şi lirica populară, eposul eroic devine astfel relevant pentru fizionomia şi caracterul românesc, de data aceasta într-o ipostază majoră — confruntarea cu istoria.

★

Sentimentul demnităţii naţionale izvorăşte, în epica populară, din conştiinţa de sine a poporului, din legătura atavică cu pămîntul, din rezistenţa vitalistă faţă de vicisitudinile istoriei. În ceea ce au ele mai expresiv, baladele populare exprimă această semnificaţie adînc patriotică, legată intim de destinul naţional. Sentimentul demnităţii naţionale are deci, în poezia noastră epică, surse şi temeiuri majore, de consistenţă istorică, pornind din viaţa poporului român de-a lungul veacurilor[3].

Relevantă în acest sens este mai întîi natura cauzalităţii care determină fabulaţia, mobilurile faptelor eroilor. Un Toma Alimoş, Pintea, Miul nu devin, aşa cum se petrec lucrurile ades în folclorul apusean, nişte campioni ai faptei cavalereşti în sine, eroi de turnire, ţintind aventura şi gloria nudă. Fapta lor are justificarea necesităţii şi a aspiraţiei istorice. Dacă în regim apusean e suficient adesea refuzul de a conveni cu cavalerul că iubita acestuia deţine supremaţie în frumuseţe, pentru ca „duelul" să poată începe (ceea ce e satiră în „Don Quijote", vizează şi această gratuitate a cavalerismului), în balada noastră populară, ca şi în cea sud-dunăreană, temeiurile devin esenţiale şi de ordin mai general. Optica feudală, atentă la adulaţie şi competiţie gratuită, se schimbă aci cu una realistă, gravă, de extracţie populară :„Sus la munte ninge, plouă,/Jos la ţară cade rouă,/Roua cade peste flori,/Pe feciori îi prind fiori,/Că-n Moldova-i vreme rea,/Şi la toţi viaţa grea". Viaţa grea, asociată vremii rele, este apoi detaliată, configurînd o condiţie social-istorică generală, de fapt declanşatoare a faptelor zugrăvite de balade. . . .„Acum turcii ne robesc,/ Tîlhăresc şi prăpădesc, / Că ne mîncă vitele,/Ne culeg bucatele,/Şi ne duc paralele, /Şi ne iau şi fetele / Şi ne taie capetele ! / Cît e lumea lungă, lată, /Ca robia nu-i spurcată !"

Robia, jaful, răpirea — laitmotive configurînd flagelul cotropitorilor turci şi tătari — constituie temeiuri ineluctabile ale luptei eroilor de baladă. Întreprinderile lor, oricît de homerice vor fi, nu pot cunoaşte aşadar gratuitul, senzaţionalul în sine. Amplificarea faptei, potrivit năzuinţei populare este legitimată de gravitatea temeiurilor ei. Într-o perioadă mai avansată istoriceşte, atunci cînd apar haiducii, spiritul popular îi vede în ipostază majoră, de luptători pentru eliberare socială. A lua calea codrilor, a călca ciocoiul şi a lupta cu potera — într-un cuvînt, a trăi pe plan de activă autoindependenţă — era un fapt de ideaţie populară, deplin înţeles de masele

[2] B. P. Hasdeu, în „Columna lui Traian", 1876, p. 145, dovedeşte, pentru întîia oară, existenţa istorică a acestui personaj de baladă.

[3] Studiul de faţă se sprijină îndeosebi pe materialul cuprins în ediţia critică a lui Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, I, II, E. P. L., 1964.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țărănești, care se refugiau ele însele descori în inima codrilor spre a scăpa de exploatare și învolburări ale istoriei. Desfacerea celui ce se destina haiduciei de condiția comună, are deci cauze care țin de situația întregului popor : asuprirea și dependența socială. Luarea durdei în mină împotriva ciocoiului nu constituie așadar un gest singular și senzațional, poporul însoțind, fie și ideatic, haiducul în codru. Mînia, dezlănțuită cu acest prilej, are rezonanțe amplificate, răsunînd parcă dintr-un suflet al colectivității : — „Alelei, ciocoi, ciocoi,/Să mă răfuiesc cu voi,/Că m-ați pus să trag la plug,/M-ați luat cu prăjina-n lung,/V-am muncit, v-am alergat, /Nebeut și nemîncat".

Dacă în balada antiotomană, mobilul luptei eroilor este refuzul de a accepta robia turcească, în cîntecele haiducești mobilul se transferă în incapacitatea de a suporta condiția de slugă și asuprit. Inadaptabilitatea la dependență și înrobire, se arată așadar, și prin intermediul folcloric, trăsătură funciară poporului român, amintind dîrzenia pilduitoare a populației dacice în calea expansiunii romane. Teritoriul țărilor românești nu va fi niciodată pașalîc turcesc, iar pe planul luptei de emancipare socială, același spirit de rezistență va propulsa mișcări și răscoale țărănești de mare vigoare, culminînd mai tîrziu cu ridicarea organizată a proletariatului român. În balada lui Pintea, această admirabilă creație a geniului popular, rapsozii populari atribuie eroului cuvinte al căror sens agitatoric precis e lesne de identificat : „Cine-i slugă la altul/Multe rabdă, săracul ;/Las'să rabde, dacă șede,/Codru-i mare și nu-l vede !" Pintea se adresează apoi asupritorului său într-un fel pilduitor, cu ironia rece și mîndră a celui care nu mai recunoaște nici o dependență : — „Hei, Stupule, stăpîn rău, /Ascultă ce-ți grăiesc eu :/Coderiștea de la bici,/Vezi o-mplînt în brazd-aici ; Coderiștea de-o-nfrunzi,/Eu atunci te-oi mai sluji,/Zău atunci, și nici atunci, /Pîn'ce-o face mere dulci,/Pîn-or da din juguri/Muguri,/Din restele/Vișinele, /Să mînci, Stupule, din ele !"

Firește, natura profund socială a cauzelor care determină fenomenul haiducesc va conferi haiducilor îndatoriri directe față de popor, din sînul căruia provin. Haiducul va lua de la ciocoi și va împărți la săraci, asumîndu-și rol justițiar în ordinea socială. Interesul și mîndria pentru acești prinți ai codrilor sînt marcate în baladă prin tendința de a da un sens elevat faptei haiducești. (Faptul că în epica noastră populară există și balade închinate „hoțomanilor", „această variantă a eroicului decăzut"[4], se explică, credem, prin extensiunea acestei simpatii, spiritul popular nefiind indiferent chiar față de acei care se refuzau ordinei existente prin mijloace exterioare eticii populare. De altfel, cauzalitatea, aici, e tot de ordin social și „hoțomanii" devin niște disprețuitori romantici ai „legalității" de clasă.)

Finalitatea superioară a luptei eroilor conduce la un discernămînt de greutate în sfera etico-politică, în genere ireproșabil, incoercibil. Balada noastră eroică se caracterizează printr-un puternic sens al adversității față de dușmani, fie ei din afară (balada antiotomană), fie dinlăuntru (cîntecul haiducesc). Această adversitate constituie o componentă esențială a sentimentului de demnitate națională, potențînd totodată sensul militant al eposului nostru eroic. Dacă în faimoasele cîntece de gestă apusene, competiționerul este adesea lipsit de fizionomie istorică, avînd mai

[4] Al. I. Amzulescu, *Introducere* la *Balade populare românești*, E. P. L., 1964, p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ales una etică şi putînd fi chiar un cavaler conaţional cu eroul, dar sensibil şi el la „onoarea" cavalerească, în balada românească adversitatea e orientată prestabilit de către istorie. Eroii ciclului novăcesc manifestă o adversitate funcţională faţă de cotropitorii turci. Temeiurile ei, sedimentate de veacuri, n-au nevoie a mai fi evocate la tot pasul de poetul anonim: „Nu e nour ce priveşti" — îi spune Gruia lui Novac sorei sale, Roxanda, zărind şirul cotropitorilor înaintînd din depărtare — „Ci sînt turcii cei păgîni, / cari ştiu suge pe români, / Vin să taie ei din mine / Că nu le-am făcut vreun bine". Conflictul, lupta dintre competiţioneri nu presupun adesea un motiv anume, războiul fiind permanent fiindcă şi rezistenţa novăceştilor în calea cotropitorilor turci este continuă, activă, laborioasă în întreprinderi. Ciclul novăcesc configurează astfel un destin istoric al populaţiilor din jurul Dunării, stavile prime şi dîrze în calea expansiunii turceşti — destin în care apărarea înseamnă adesea atac, lovituri şi incursiuni de prevedere. Zona de luptă în balada antiotomană nu rămîne astfel numai în limitele naţionale, eroii ajungînd deseori, prin accidentul şi patosul eroic, chiar pînă la Ţarigrad, faţă în faţă cu împăratul. Este aci evident şi un efect de hiperbolizare asupra căruia vom mai reveni; deocamdată îl amintim pentru a nota accentele profunde ale adversităţii şi combativităţii pe care le conţine epica noastră populară. Un motiv predilect şi care conturează antagonismul puternic dintre competiţioneri este motivul acţiunii de pedepsire a eroilor, poruncită adesea de „împăratul" însuşi, fiindcă „răul" făcut de aceştia turcilor este unul de dimensiune. Ca să-l prindă pe Gruia lui Novac sînt trimişi ienicerii, iar pentru a dovedi pe novăceşti e trimis un voinic turcit care le seamănă în vitejie (Turcul şi Novăceştii). Nu lipsesc, firește, nici situaţiile în care adversitatea este motivată direct, ca în *Doicin bolnavul* sau *Marcu*, unde întreprinderile eroului se întemeiază pe răpirea sorei şi a soţiei de către turci.

În cîntecele haiduceşti, catagrafia adversităţii, deşi distinctă, apare oarecum mai complexă, datorită ariei interne pe care o urmează. Intuind cu justeţe raporturile de clasă, spiritul popular îşi identifică duşmanii în rîndul asupritorilor — boierii şi ciocoii — sau printre cei care îi servesc. „Ciocoiul", aşa cum am mai văzut, revine ca un laitmotiv în invocaţiile pline de mînie şi revoltă din cîntecele haiduceşti. El constituie, cel mai adesea, un obiectiv al răzbunării, condiţia grea a poporului fiind legată direct de existenţa acestei clase. „Frunzuliţă lemn uscat — clamează poetul anonim — Aoleo, ciocoi bălţat,/Sînt trei ani de cînd te cat, / Sînt trei ani şi-o săptămînă, / Pîn' te-oi dobîndi la mînă, / Să-ţi iau pielea de pe cap, / Să-mi fac toc la măzărac, / Şi pielea de pe picioare, / Să-mi fac tocuri la pistoale!" Ura faţă de ciocoi este exprimată armonic virulent, fără elasticităţi de compromis, răbufnind din adîncul experienţei istorice, imposibil de convertit. „Ciocoiul", boierul devin însă arareori competiţioneri ai conflictului, spiritul popular voind prin aceasta nu numai să-i demitizeze total, arătîndu-i nuzi de orice capacitate virilă, dar şi să respecte raporturile reale din viaţă. Haiducul se va lupta de aceea cu mercenarul „ciocoit", căpitanul de poteră, în genere mai apt pentru îndeletnicirea armelor. Fie el autohton, arnăut, armean sau turc, căpitanul de poteră constituie în baladă personajul negativ, asupra căruia se vor încerca virtuţile eroice ale haiducului. În genere, optica haiducului vede în căpitanul de poteră tot un „ciocoi gulerat", adversitatea faţă de acesta nu prezintă însă „acutele"

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urii față de „ciocoi" și boier. Căpitanul de poteră este numai un stipendiat, un om de arme, deși, firește, un instrument de împilare și asuprire în mîna ciocoiului. El tinde, cel mai adesea, să evite lupta cu haiducul, somîndu-l pe acesta „să se dea legat", fapt imposibil de conceput în etica haiducească; de aceea lupta este întotdeauna de neevitat. Virtuțile sale voinicești și spirituale sînt sumare, palide, în comparație cu virtuțile haiducului, pe care le apreciază el însuși și în legătură cu care manifestă prudență și șiretenie.

Adversitatea în balada eroică se extinde însă, îndrăznet, către vîrful piramidei sociale, țintind chiar pe domnul țării. Deși eposul nostru eroic conservă puține balade în care domnul devine personaj propriu-zis, totuși în balade ca *Corbea* sau *Ștefan Vodă*, în care el apare, figura sa e configurată combativ. Poporul își orientează simpatia în funcție de eroii pe care-i cîntă — haiducii — elemente total antagonice față de ordinea pe care o priveghea domnul. Ștefan Vodă (de fapt Ștefăniță Vodă) dorește să-l vadă pe Miul „spînzurat" — „Unde-o fi fagul mai nalt,/Că-mi bate poterile / Și-mi scurtează zilele". Incursiunea de prindere a haiducului, deși pornește ca o petrecere de vînătoare, are însă acest mobil de gravitate, dezvăluind gradul de antagonism dintre cele două personaje. Numele sub care apare adesea domnul în balade este convențional, simbolic, fapt care tinde să arate consecvență în modul în care concepe poporul raportul cu domnul, întemeiat, firește, pe edificație istorică [5]. Miul, pe care-l viza vînătoarea domnească, nu va ezita să-i hărăzească domnului sfîrșitul pe care acesta i-l pregătea lui, schimbînd însă spînzurătoarea prin tăierea cu paloșul. Într-o variantă a aceleiași balade, domnul va fi silit să se căsătorească cu sora haiducului. Alte balade cuprind pasaje în care se manifestă, de asemenea, menajamente față de persoana domnului și a „împăratului". Se poate invoca aci, firește, „influența ideologiei claselor suprapuse", așa cum conchide Al. I. Amzulescu [6], dar pot fi puse în discuție și fapte ale tradiției și psihologiei populare, potrivit căruia domnul păstrează un rest de credit moral în legătură cu aspirația spre dreptate a poporului. Fenomenul îl surprinde chiar literatura cultă, de pildă Rebreanu în *Răscoala*, fiind prezent, de asemenea, și în literatura clasică rusă. El ține de un anumit stadiu, cu reminiscențe naive, țărănești, al mentalității populare. În legătură cu varianta în care domnul se însoțește cu sora haiducului (într-un fel, un mod de-a bicui orgoliul boieresc), se poate invoca contaminația cu basmul popular, unde motivul inversat al căsătoriei flăcăului din popor cu fata de împărat este amplu utilizat. Indiferent de explicația lor, aceste aspecte de compromis între popor și domn nu opresc, în baladă, extinderea adversității populare pînă către vîrful scării sociale. În fine, pentru a încheia, sintetic, aria combativității în eposul nostru eroic, amintim că aceasta include nu numai cotropitorii (balada antiotomană), „ciocoimea" și stipendiații, lor, dar și alte categorii beneficiare și active în exploatare. „De unde vii, creștinaș, / Boieraș, negustoraș, / Din ce sat, din ce oraș? / Ori birul unde ți-l dai?" Negustorimea, cu care contactul diurn nu este unul de violență și atît de esențial ca raportul cu ciocoiul și boierul, suferă un tratament în care îngăduința e mimată ironic, cu disprețul inclus pentru această tagmă:

[5] Poporul face însă distincția excepțiilor înalte — Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu etc. — lucru pe care-l atestă tradiția bogată din care s-a inspirat Ion Neculce la scrierea legendelor sale istorice.

[6] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Jură-te p-arma din piept / Şi să-mi spui mie cu drept / De ai bani mai multicei, / Dă-mi jumătate din ei; / Dar de ai mai puţintei, / Dă-mi-i toţi, să fie-ai mei, / Că-ţi dau la mînă răvaş, / Să nu rămii păgubaş, / Că d-oi trăi, / Îţi voi plăti; / De cumva oi muri eu, / Îţi va plăti Dumnezeu!"

Relevantă în ceea ce priveşte sentimentul demnităţii naţionale, aşa cum îl dimensionează eposul popular, este atitudinea activ punitivă. Dacă în balade ca *Mioriţa* şi altele, care urmăresc un destin individual care nu poate fi determinat cert istoric — clemenţa, pasivitatea faţă de eroul negativ este posibilă — în balada eroică se afirmă cu vigoare atitudinea de echitate neînduplecată şi activă. Ideea pedepsei, care nu primeşte sensul simplist, mecanic, al răzbunării, izvorăşte din conştiinţa gravă a rezistenţei în faţa cotropitorilor şi a revoltei deschise faţă de condiţia socială înrobitoare. Compromisul, absolvirea de vină nu sînt posibile, fiind anulate funciar de responsabilitatea istorică, de antagonismul multisecular dintre competiţioneri. Cauzalitatea superioară a luptei eroilor determină, inflexibil, conduita lor punitivă.

În balada antiotomană, turcii, identificaţi de istorie ca nişte cotropitori, verdictul justiţiar devine în cazul lor, invariabil, moartea. Operarea acestui verdict constituie pentru eroul de baladă un mijloc de a-şi arăta vrednicia şi voinicia, zdrobirea turcilor fiind un act de mîndrie legitimă. Concepţia este, în ceea ce priveşte actul punitiv, totalitară şi exemplară. „Lasă-mă nevătămat, / Să duc veste la-mpărat / Ca-i scăpat din Ţarigrad!" îi cere lui Gruia ultimul turc supravieţuitor din încleştarea cu eroul. „Te-aş lăsa nevătămat, / răspunde Gruia — /Dar îi spune la-mpărat / Că de viteaz ai scăpat! / Apoi sabia trăgea, / Urechile îi tăia / Nasul o ţîră-i cîrnea / Şi-apoi scăpat îl făcea". Fuga nu este niciodată posibilă, ea nu prezintă un mijloc de scăpare. Îndemnul strategic stereotip, care revine în încleştarea eroului cu turcii, exprimă această concepţie a înfrîngerii totale a duşmanului. „—O! tu Gruio, fiul meu,/Pentru bunul Dumnezeu,/ Bate taichii marginile, / Că eu bat mijloacele. / Cît-i din sfinţit de soare, / Pînă-n răsărit de soare, / Nici un turc nu era-n picioare". Concepţia războiului de guerilă, prezentă în eposul eroic prin această radicalizare a luptei, se vede uneori şi prin aceea că duşmanul, cotropitorul, poate fi ucis oricum, nu numai pe calea luptei directe. În *Ioneasa cîrcimăreasa*, turcul va fi ucis în timp ce dormea, trezit în prealabil, iar Badiul va săvîrşi un veritabil carnaj, incendiindu-şi casa cu turci cu tot, ale căror cadavre nu pridiside să le evacueze. Zdrobirea cotropitorilor, pedepsirea lor, ia semnificaţia unui act major, depăşind însemnătatea vieţii individuale, diurne. Gruia, pe care turcii îl surprinseseră la plug, împreună cu sora lui, îi spune acesteia după sfîrşitul luptei: „— Soro, surioara mea,/Trage boii acu-afară,/Că nu-i ziuă, ci e seară, / C-am arat, ş-am semănat, / Că am copt şi-am secerat".

Spiritul popular se arată extrem de vindicativ faţă de trădare, pedepsirea trădătorilor fiind întotdeauna exemplară. Ura puternică pentru trădători subliniază de fapt marea însemnătate a luptei eroilor, dimensionează gravitatea idealurilor şi năzuinţelor pe care le personifică aceştia. Pedepsirea „vînzării" devine nu numai un act de mîndrie naţională, dar şi o necesitate pilduitoare. Dacă poetul anonim se simte dator să insiste mereu asupra faimei eroilor pe care-i cîntă, el stăruie de asemenea, demonstrativ, asupra destinului care-i aşteaptă pe trădători, neomiţînd niciodată sancţionarea lor. În balada antiotomană, datorită cauzalităţii care mobiliza larg

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

masele populare, pedeapsa pentru vînzători este deosebit de cruntă, trădînd violența epocii respective. Vîlcan își pedepsește sluga trădătoare, pe Nedea — „grec fără credință" — într-un mod care inculcă ideea de exemplaritate : „Paloșul — cînd aducea, / Capul lui Nedea sărea. / Trupu-n sînge se bătea. / Dar p-atît nu se lăsa : / Bucățele mi-l tăia, / Cincizeci de părți că-l făcea, / Că cincizeci fusese turcii, / Tot cincizeci să fie corbii". Nimic nu micșorează sau absolvă de vină pe cei care comit vînzarea. Se pedepsește chiar soția pentru trădare (*Iancu și Turcu*) iar Marcu nu va ezita să-și pedepsească chiar mama criminală.

Aceste acțiuni radical severe ar putea fi, la o privire superficială, și au fost chiar confundate uneori cu violența extremă, sadică. Spiritul popular nu exultă însă violența în sine, el fiind călăuzit de necesitate, de o finalitate superior etică. Asprimea, neînduplecarea în operarea pedepsei devin nu numai justificabile dar și opuse sadismului, insistența poetului anonim asupra ritualului punitiv avînd o certă funcție moralizatoare. Trebuie adăugat la acestea spiritul violent al epocii care, de pildă în folclorul sîrb, se reflectă mult mai amplu, în aspecte pretabile a fi uneori confundate cu sadismul dacă, și aici, n-ar fi vorba de marele comandament național al independenței. Sadismul devine propriu cotropitorilor. Cotropirea înseamnă prin sine însăși violență și operarea ei se reflectă în baladă într-un mod virulent sadic. Ca să afle unde e ascunsă Ilincuța Sandului, frumoasa care trezise interesul feciorului de împărat, „turcul" o prinde pe mama acesteia și „. . . Cot la cot că mi-o lega, / Paloș, măre, că scotea, / Țîțele că-i despica / Și cu sare le săra. . ."

Dacă în balada antiotomană „vînzarea" găsește repede răsplata, funcționînd aici pe o arie largă, în balada haiducească „vînzarea" poate lua o semnificație particular tragică. Haiducia e un legămînt, cei care participă la ea sînt frați de cruce, strîns uniți în ceata lor. În balada antiotomană, „vînzătorii" sînt de regulă slugile, femeia sau ruda voinicului, niciodată tovarășii de luptă. Vînzarea unui haiduc de către un tovarăș de haiducie devine însă prin excelență tragică, putînd primejdui însuși fenomenul haiducesc, constituit, după cum se știe, nu dintr-un popor întreg, ci din cîțiva inși temerari, strînși în cete. În răspunsul său către panduri, cînd e somat „să se dea legat", deoarece secretul invulnerabilității sale fusese trădat, Pintea exprimă sugestiv această semnificație dureroasă a „vînzării". „Eu de moarte nu am frică, / Că de mult mi-e ibovnică ; / Dar mi-e jale să v-ascult, / Că fîrtații m-au vîndut / Și fîrtații mei v-au spus / La ce moarte sînt supus. / De v-au spus ei ca să scape / Peste munți și peste ape, / Doamne, — atunci îi poți ierta / Și pe mine-a mă certa ; / Dar de-au spus ca să mă vînză / Și pandurii să mă prinză, / Doamne-atuncea tu să-i bați, / Că nu-s frați adevărați !" Cuvinte de o rară noblețe și demnitate prin care poetul popular, descriindu-l pe Pintea, își fixa implicit propria fizionomie. Murind, datorită vînzării, Pintea formulează un adevărat testament în care prevalează îndemnul la vigilență și circumspecție extremă : „—O sută cincizeci ai mei, / Toți voinici ca niște zmei, / Rămîneți în codru verde, / Unde urma vi se pierde. / Și țineți toți laolaltă / Și nu vă dați niciodată ! / Nu dați sfatul / La fîrtatul / Că fîrtatul / Pune capul ! / Ascultați, voinici, de mine, / Sfatul nu vi-l dați la nime ; / Cui îi dai pîine și sare, / Ăla te mîncă mai tare ; / Cui esti frate și părinte, / Ăla mai întîi te vinde !... / De azi, Pintea, viteaz mare, / N-o tăia domni în cărare ;"/

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ş. a. m. d. Circumspecţia nu ajunge însă scepticism demobilizant, distincţia dintre popor şi trădători răminînd stabilă la Pintea, de vreme ce haiducul tinde să-şi prelungească, chiar după moarte, contactul cu poporul :„ — După ce voi muri eu, / Să-mi tunză tot părul meu / Şi-n zile de sărbătoare / Să-l puie-n poartă la soare, / În poarta oraşului, / În ochii norodului. / Să-l pieptene fetele,/Toate duminicile, / Să-l sufle vînturile / Colea, primăverile !"

Exprimînd atît de pertinent idealurile populare legate de independenţa naţională şi eliberarea socială, poezia noastră epică populară ilustrează totodată faptul că ele sînt realizabile istoriceşte. Întreaga fabulaţie cuprinsă în balade constituie de fapt o demonstraţie a eficienţei luptei pentru realizarea acestor idealuri. Tonusul militant al baladei eroice răsunînd ca un cîntec biruitor de luptă, e o expresie a conştiinţei de sine a poporului român, afirmînd larg sentimentul demnităţii naţionale. Eposul nostru degajă, într-un mod dominant, optimismul şi energetismul eroic, ţinuta stenică în faţa vieţii şi a istoriei. Lectura baladelor inculcă impresia unui prezent mereu activ. Într-o epocă istorică mai apropiată de stările de lucruri şi simţămintele evocate, efectul acestor balade trebuie să fi fost unul deosebit de însufleţitor; poporul nostru a trăit şi a gustat din plin ceea ce am putea numi contemporaneitatea îndelungă a baladei noastre eroice şi de aceea balada populară românească nu are, ca uneori pictura şi sculptura de epocă, nimic hieratic.

Finalitatea baladei ţinteşte, invariabil, victoria. În viziune populară, înfrîngerea şi renunţarea la luptă, defetismul nu sînt acceptate, acestea putînd fi proprii unui destin individual dar nu unui popor întreg. În balada antiotomană, de pildă, nu numai că victoria este întotdeauna de partea eroilor pozitivi, dar aceştia nu-şi găsesc de regulă moartea. Baba Novac şi ceilalţi eroi novăceşti nu întîmpină niciodată eşecul, vitejia lor fiind comparabilă numai cu ei, exprimînd ca să spunem aşa, un fel de spirit de castă vitejească. Eşecurile, accidentale, se înregistrează numai înlăuntrul acestei caste sau în relaţie cu ea. Fapta de mare performanţă nu poate fi proprie decît unui erou din această familie. În întrecerea lui Balaban cu Baba Novac la aruncarea buzduganului, primul, după o lovitură prestigioasă pe care o primeşte din partea altui concurent neidentificat, spune cu admiraţie: „—C-ori ne-o fi vreun verişor, / Ori, frate vr-un nepoţel, / Că prea este viteaz el !" Şi Balaban nu greşeşte, performeurul, Ioviţă, fiind, bineînţeles, din familia lor. Invulnerabilitatea eroilor din balada antiotomană, destinul lor etern biruitor asupra cotropitorilor devine adevărat mit, fapt operabil şi necesar ideologic într-o epocă de acerbă luptă pentru apărare în faţa expansiunii turceşti. Viziunea aceasta armonic pozitivă se transferă şi în cîntecul haiducesc, cu deosebire că unii dintre croi ca Toma Alimoş, Pintea, Bujor îşi găsesc sfîrşitul, pe care poetul anonim nu-l mai poate evita totdeauna, date fiind particularităţile fenomenului haiducesc. Moartea haiducului nu întrerupe însă ideaţia pe care acesta o întruchipa ei, dimpotrivă, o întreţine. Sfîşitul lui Pintea, de un tragic sublim, comparabil în ceea ce priveşte intensitatea cu inegalabila *Mioriţă*, degajă semnificaţii elevate în legătură cu aspiraţiile populare. Moartea lui Bujor, cel ce s-a destinat a fi „de-agiutor la cei săraci", e deplînsă de norod. Natura însăşi poate resimţi pierderea voinicului : „De cînd Muscu-a răposat / Plaiurile s-a-ntristat, / Viile că s-a uscat ; / De cînd Muscu a murit / Viile că s-a pălit". Sacrificiul, moartea haiducului, potenţează aşadar semnificaţia vieţii şi a faptelor sale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hiperbolizarea eroilor acordă o expresie sensibilă sentimentului de demnitate națională. Exaltarea virtuților și faptelor lor este, în intenție, incitare la admirație, eroii trebuind a fi pilduitori, niște titani ai vitejiei patriotice. Hiperbolizarea pornește chiar de la portretul fizic și moral, care refuză total obișnuitul, lipsa de relief, inexpresivul. Anița, birtășița, îi descrie „împăratului", cu spaimă admirativă, înfățișarea lui Gruia: „De trei palme-i lat în frunte / Și nu prea vorbește multe;/Apoi căutătura lui / Seamănă cu-a lupului; / Cînd se uită pe sub gene, / Și măria-ta te-ai teme... / Mustățile-i, ca la rac, / Și le-nnoadă după cap; / Face nodul cît pumnul / Și rînjește ca ursul, / De bubuie tot locul / Și ți-e groază de dînsul./" Liniile acestea, subliniind vigoarea fizică și ținuta cruntă, neînfricată, se convertesc apoi într-un ideal de frumusețe masculină, contrastant pe-alocuri cu cel din lirica populară, unde bărbatul este în genere „Subțirel, tras ca prin inel: / Lat e-n spate, gros în os, / Dar la față mi-i frumos, / C-are față de hîrtie, / De-ai putea pe ea a scrie, / Și-apoi, ochișorii lui, / Ca murile cîmpului!".

Esențială devine însă vigoarea fizică, totdeauna excedentară, tinzînd să facă posibilă fapta fabuloasă a eroului. Baba-Novac e văzut ca un adevărat Guliver, de vreme ce „Din cincizeci de piei de lup / Și-a făcut cojoc pe trup, / Gulcraș nu i-a ajuns". Toma Alimoș e, de asemenea, „Nalt de stat". Haiducii, în general, deși vor păstra robustețe fizică, nu au însă proporții de uriași. Hiperbolizarea lor, vizînd modele mai apropiate istoricește, se face diferențiat, urmărind însușiri particulare. Ghcorghe Gheorghilaș e „frumos ca un năsturaș"; Ion Al Mare se deosebește prin marea sa iscusință de călăreț: „De-ncalecă cît clipești, Cu cizmele lectinești". Descripția, deși hiperbolizantă, tinde așadar spre realism, fiind totodată sugestivă la psihologie. Danie are „glas" — „de suflet ars, / Cîntat vara printre brazi, / De-l auzi, la pămînt cazi". Înfățișarea fizică a eroului, chiar în nemișcare, poate produce groază în dușmani. Simpla vedere a lui Gruia dormind acordă suficiente motive turcilor pentru a evita atingerea cu el. „Dacă vîntul cam bătea, / Părul lui Gruia-l lățea, / Iar turcii, dacă vedea, / Vai, Doamne, cum mi-și fugea!" Corbea, „mort de beat", dormind, produce același efect de groază prin „chica" sa răscolită de vînt. La o asemenea valoare fizică, cea mai mică mișcare devine catastrofică pentru agresori. Legat în somn de turci (în stare de trezie eroul e invulnerabil). Badiul „...puțin de se mișca, / Sfoara de pe git sărea, / Turcii cu dînsa cădea, / Mare spaimă că-și făcea".

Modul de afirmare a eroului, dar și de hiperbolizare a lui, este însă lupta, confruntarea cu dușmanul. Deși baladele noastre populare sînt de mare concentrație în raport cu marile epopei medievale apusene, ele degajă însă suflu epopeic prin marea lor energie epică, prin locul larg pe care-l ocupă înfățișarea luptei și a faptelor de vitejie. Hiperbolizînd actul eroic, concentrîndu-și atenția asupra lui, poetul anonim exprimă expresiv posibilitatea biruinței asupra dușmanilor, comunică încredere în realizarea ei, exaltă sentimentul mîndriei naționale. Fapta eroică devine temerară și de mare eficiență, fiindcă simbolizează, în regim individual, nenumărate mărturii eroice ale poporului întreg. Întîi de toate, personajele pozitive ale baladei manifestă vocație eroică căreia poetul anonim știe a-i da relief izbitor. Am văzut că novăceștii exprimă eroicul printr-un veritabil spirit de castă vitejească. Acest spirit de castă are însă coordonate stricte și de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

valoare, ținînd de-o etică care înmănunchează omenia, înțelepciunea și virtutea vitejească. Sfaturile pe care i le dă Baba-Novac lui Gruia, trimițîndu-l să meargă în codru pentru a vedea cine „Liniștea noastră o strică", sînt pline de sugestie pentru portretul spiritual al eroului de baladă : „Dac-o fi vr-un rătăcit, / Bine să-ți fie venit, / Calea bună îi arată, / Înapoi să vini îndată ; / Dacă o fi vr-un bolînd, / Să-i dai drumu-n bolînzie ; / Dac-o fi el vr-un flămînd, / Să l-aduci să-l săturăm, / Ori dacă o fi vr-un gol, / Să-l aduci să-l îmbrăcăm. / Iar dac-o fi vr-un viteaz, / Caută, poartă-te cam treaz, /Tu cu el să te lovești, / La min' să nu te gîndești !"

Întrecerea vitejească, duelul cavaleresc, devine în baladă predilect, dar nu exclusiv. Competiționerul, turcul, arareori se arată la înălțimea acestei întreceri, preferînd de regulă și retoria. Eroul de baladă este totdeauna excedentar în întrecere (Baba-Novac își poate ucide competiționerul chiar cu răsunetul glasului său), de aceea el va fi opus cetei compacte și chiar unei armii întregi. Baba-Novac și Gruia pot avea în luptă valența unei armate, fiind întotdeauna suficienți pentru a-i zdrobi pe turci: „Apoi amîndoi se lua / și prin turci se întorcea / Și pe toți că mi-i tăia / Pe unde Novac mergea, / Numai cu cotul cotea, / Uliți printre turci făcea. / Gruița mi-i abătea, / Iară Novac îi tăia, / Și turcii așa pica / Cum pică vara iarba / Cînd o ajungi cu coasa". Bîcu, de asemenea, se va lupta singur cu „4 000 de spahii" .Roman voinicul, evitînd din orgoliu să ceară sprijin tovarășilor săi, se va lupta singur cu „douăzeci mii de turci". Logic, o asemenea întreprindere duce la o mecanică a vitejiei greu de oprit. „Genunche tu la pămînt" îi spune Roman tovarășului Constantin pe care-l întîlnește după luptă — „Ai grije să nu te stric, / Că eu-s frate, ciumărat,/ Prea mulți turci frate-am stricat". Monumentalitatea, homericul vitejiei eroului, dezvăluind orgoliul național și atitudinea mobilizatoare a poetului anonim, găsește de fapt, pe plan obiectiv, corespondențe în destinul militar al românilor, în care aceștia, sub raport numeric, au fost totdeauna în scădere față de invadatori. Virtuțile războinice ale eroilor de baladă devin de notorietate chiar printre turci. Spiritul popular, în tendința sa ideatică, va săvîrși chiar un transfer sugestiv și compensator, potrivit căruia turcii sînt adesea în ipostază de victime, ca și cînd ei ar suferi efecte ale expansiunii. „Seamănă cu tatăl său / — spun turcii despre Novăcel — Bate-mi-l-ar Dumnezeu ! / Că de cînd s-a pomenit. / Tot așa ne-au prăpădit ; / Că ne ținea drumurile / Și ne tăia capetele !" Însuși „împăratul", în fața căruia pot ajunge eroii, la Țarigrad, va fi adesea pus în inferioritate morală față de aceștia, arătîndu-se înfricoșat de aspectul lor temerar. Doicin bolnavul va lua asupră-și sarcini justițiare pilduitoare, iar novăceștii vor face adevărate incursiuni peste Dunăre, omorînd turci și luînd „blogă", imitînd astfel uzanțe ale turcilor, dar fiind de fapt, de data aceasta, compensatoare, punitive.

Hiperbolizarea în balada antiotomană este major eroică, în cea haiducească avînd și o nuanță sentimentală. Cîntecul haiducesc, pe lîngă sensul propriu-zis activ al revoltei sociale, cuprinde în sine un tragism al eroicului, exprimat de condiția haiducului. Hiperbolizarea, în sens activ eroic, urmărește sublinierea faptei haiducești, a vredniciei și iscusinței haiducului în lupta cu „ciocoiul" și potera. Aici, de obicei, admirația poetului anonim se leagă de măiestria mînuirii armelor (de data aceasta durda și pistoalele), măiestrie căreia îi investește atributul miraculosului. Haiducii legendari devin posesorii unor secrete ale invulnerabilității în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

luptă, aspect în care, ni se pare, trebuie să vedem un accent al încrederii în invincibilitatea ideației pe care o personifică haiducul. În multe dintre balade apoi, haiducul e cîntat ca un personaj ale cărui fapte se continuă, investindu-i-se astfel un fel de perpetuă contemporaneitate. *Cîntecul lui Tunsu*, *Iancu Jianu*, *Gheorghiță* etc. ilustrează fapta biruitoare a haiducului, cu impresia de episod firesc dintr-o continuă și extinsă luptă a eroului respectiv.

Sprijinitor al săracilor și luptător pentru dreptate socială, haiducul e cîntat de poetul anonim cu accente de expresivă mîndrie, dar și cu tonul cald, de intimitate firească, de participare la destinul său. Spiritul popular e conștient tot timpul de noblețea faptei haiducului și angajează atît omul cît și natura în sprijinirea lui. Pe Darie, de pildă, „. . . l-o păzit cine-o vrut / Și cine nici n-o crezut, / că li-i drag așa de mult : / De la frunza codrului, / Pîn'la casa omului, / Și florile cîmpului, / Și stîncile muntelui / Și sfatul săracului, / Și apele codrului." Interesant de notat este faptul că poporul distinge în destinul lor și ceea ce am putea numi singurătatea haiducului, generată de condiția sa de luptător individual. Păstrînd chiar indestructibil legătura cu poporul, fără de care n-ar putea exista, haiducul trăiește o stare de singurătate, de care uneori e conștient, dar pe care n-ar schimba-o cu aceea de slugă și asuprit. Ridicarea individuală, neorganizată, pentru dreptate socială, condamnă inevitabil la însingurare prudentă extremă, haiducii găsindu-și în baladă uneori moartea, chiar dacă aceasta va fi înfățișată tainic, fără întreruperea ideației. Codrul nu este numai un loc de vitejie, dar și unul ocrotitor, de refugiu. Față de rolul său inexpresiv din balada antiotomană, calul devine în cîntecul haiducesc adevărat personaj, fiind investit cu putința de a cuvînta și a prevesti, ca în *Toma Alimoș*. El are chiar o înfățișare fizică diferențiată, de la o baladă la alta. Acest rost crescut acordat codrului și calului este, între altele, nu numai un mod de-a învălui simpatetic și hiperbolic destinul haiducului, dar în același timp un mod de a diminua singurătatea obiectivă a haiducului. Distingerea lucidă a acestei condiții tragice a haiducului, marcată în eposul nostru eroic, potențează dramatic figura haiducului, subliniind în același timp idealul de dreptate pe care-l întruchipează.

Atestînd luciditatea ca una din valențele demnității naționale și afirmînd-o prin distingerea exactă a ideației istorice, prin orientarea precisă a adversității și combativității, spiritul popular se arată la fel de lucid și în configurarea eroilor îndrăgiți, hiperbolizîndu-i cu discernămînt și pilduitor, pe coordonate reale ale istoriei și vieții.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ECOURI ÎN ROMÂNIA ALE ACTIVITĂȚII FOLCLORISTICE A FRAȚILOR GRIMM

Teoria mitologica

VIORICA NIȘCOV

De folclor, Jacob și Wilhelm Grimm încep să se ocupe metodic la incitația lui Brentano. Acesta, strîngînd — din fervoare romantică — material pentru volumul său de poezie populară, ulterior intitulat *Des Knaben Wunderhorn* (1806—1808), intenționa să alcătuiască și o culegere de *basme*, întreprindere pentru care ceru sprijinul celor doi frați, bibliotecari la Kassel. În 1811 el redactă chiar, împreună cu Jacob Grimm, ciorna unui apel, ce nu va fi de altfel niciodată expediat destinatarilor, — *Anforderung an die gesamten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen* —, prin care cerea intelectualilor și tuturor iubitorilor de poezie să îi trimită basme sau legende în proză și versuri „spuse de copii sau bătrîni la gura focului, ori la șezători", fără a introduce modificări și fără a îndrepta eventualele greșeli.

La ideea colecției sistematice de basme, Brentano, natură capricioasă, renunță repede, cu atît mai ușor cu cît basmul îl interesa numai în măsura în care îi putea furniza material de prelucrare poetică. Ca urmare frații Grimm, care pe de-o parte adunaseră un mare număr de basme, pe de altă parte aveau curiozități și intuiții de filologi devotați studiului, hotărăsc să continue lucrarea pe cont propriu.

În 1812 apare primul volum din *Kinder- und Hausmärchen*, cu un succes enorm.

Pentru acest volum culegătorii primiseră materiale aproape numai de la prieteni și rude [1].

Dat fiind răsunetul cărții, ei încep acum să primească basme și de la un însemnat număr de persoane străine, care, la cerere sau din proprie inițiativă, devin colaboratorii colecției. Materiale venite din Tirol, Boemia

[1] De la membrii familiei farmacistului Wild din Kassel, care știau basme de la o bătrînă servitoare, de la familia de mici nobili Hasenplugs, de la Bettina Brentano, de la fetele preotului francez Ramus, de la sora sculptorului Werner Hanschel, de la actrița Henriette Hendelschütz, de la un oarecare negustor de blănuri Leopold Stein, de la doctorul H. Bauer, de la o familie Haxthausen din Westfalia, de la teologul Goldmann din Hanovru, de la țăranca Dorothea Wiehmann din Zwehren, lîngă Kassel.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2., P. 289-303, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și Stiria, din Suabia, Elveția, Alsacia și Bavaria, din Palatinat, Renania, Prusia ș.a.m.d., fac posibilă în 1815 apariția celui de-al doilea volum. Urmează apoi, pînă în 1857, ediții succesive îmbogățite (ediția din 1843 bunăoară conține, față de ediția I, 50 de texte în plus). În 1822 autorii publică un al treilea volum, de comentarii, reeditat în 1856.

De acum înainte, cîștigînd numeroși adepți, acțiunea de culegere a folclorului se extinde cu extraordinară repeziciune în toate ținuturile germane astfel încît, către sfîrșitul secolului, sarcina ei pare aproape epuizată. Recepția entuziastă de care s-au bucurat *K H M* în rîndurile intelectualității germane trebuie pusă, neîndoielnic, în epocă, pe seama momentului de exaltare națională premergător și posterior mișcării de eliberare de sub ocupația napoleoniană, iar în cadru istoric mai larg, pe seama interesului pentru tradiția națională pe care romantismul îl va genera — ca fenomen de masă — și îl va întreține în conștiința societății germane.

Jacob Grimm urmărea de altfel cu bună știință scopuri patriotice. Strîngînd materiale din limba vie și din vechi texte scrise [2], cercetînd obiceiurile și proverbele populare [3], studiind mitologia nordului [4], editînd texte medievale [5], în sfîrșit, publicînd și comentînd basme germane, în întreaga sa muncă — mai mult aridă decît delectabilă — era animat, cum mărturisea, de dorința ardentă de a scoate la lumină *frumusețea* și *bogăția* vechii civilizații germanice [6].

Basmele îl interesau mai puțin prin valoarea lor intrinsecă și mai mult prin ceea ce păstrau dintr-o anume mentalitate arhaică. Aplicat în a reconstitui tabloul obiceiurilor indo-europeanului primitiv, J. Grimm va explica înrudirea fenomenelor folclorice ale popoarelor Europei prin calitatea lor de ramuri ale unui trunchi comun. Ocupîndu-se predilect de mituri ca depozitare ale vechilor culte, el va deduce miturile — în parte — din *basme*, declarîndu-le la originea acestora din urmă.

Una din consecințele tratării prozei populare ca sursă de informare mitologică va fi și atît de criticata — ceva mai tîrziu — metodă a prelucrării basmelor. Wilhelm Grimm însuși, în prefața celei de-a II-a ediții, recunoaște, cu conștiința de a *nu* fi săvîrșit un act contrar adevărului științific : „Verschiedene Erzählungen haben wir, sobald sie sich ergänzten und zu ihrer Vereinigung keine Widersprüche wegzuschneiden waren, als *eine* mitgeteilt, wenn aber abwichen, wo dann jede gewöhnlich ihre eigentümlichen Züge hatte, der besten den Vorzug gegeben und die andern für die Anmerkung aufbewahrt" [7].

Cercetătorii basmelor colecției Grimm au demonstrat prin compararea textelor din ediția succesive și pe baza indicațiilor furnizate de însiși cei doi frați editori, interpolările, modificările și contaminările deliberate la care au fost supuse diferitele piese. Astfel *Apa vieții* din ediția a II-a a fost redactată pe baza a două texte, unul din Padeborn, altul din Hessen, *Cei trei meșteșugari* a fost întocmit prin contopirea unui text din Zwehren

---

[2] Pentru *Dicționarul german* (1852), *Gramatica germană* (1819), *Istoria limbii germane* (1848).
[3] Pentru *Antichități ale dreptului german* (1828).
[4] Pentru *Mitologia germană* (1835).
[5] *Niebelungenlied*, *Reinecke Fuchs*, *Hildebrandslied* etc.
[6] Apud. I. Sokolov, *Le folklore russe*, Paris, 1945, p. 23.
[7] *K H M*, Berlin, 1964, *Vorrede*, p. 746.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu altul din Hanovra, *Mireasa albă și mireasa neagră* — dintr-o versiune mecklenburgheză și un text din Padeborn ș.a.m.d.[8]. De asemenea, indiferenți la autenticitatea propriu-zisă a basmelor, autorii au introdus în colecție, după cum se știe, texte — *bănuite* doar a fi la origină populare — ale unor scriitori din secolele al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea[9].

Pentru studiul substratului mitologic, ca și pentru frumusețea absolută a textului, pe care cei doi culegători, dar mai cu seamă Wilhelm, căutau în mod deliberat și inteligent s-o scoată în evidență, șlefuind-o, respectarea strictă a autenticității nu era, la drept vorbind, indispensabilă. Înzestrați cu intuiție poetică și cu întinse cunoștințe în materie de „spirit popular", ei au oferit — în ciuda *prelucrării*, ca și a condiției sociale a informatorilor, în cea mai mare parte intelectuali — versiuni folclorice plauzibile, piese de remarcabilă valoare artistică, imaginabile — cu condiția unui maximum de circumstanțe prielnice — în circulația orală.

Lucrările în domeniul folclorului ale fraților Grimm au avut consecințe culturale nu numai în Germania. Colecția lor de basme a provocat în întreaga Europă o intensă activitate de culegere și publicare a prozei populare[10]. Pe de altă parte, teoria mitologică a lui Jacob Grimm — deși alcătuită din enunțuri risipite în publicații diverse, niciodată organizate într-un corpus doctrinar — a fost reluată și multilateral dezvoltată de o adevărată școală, printre promotorii căreia se numără germanii Kuhn și Schwartz, englezul — prin adopțiune — Max Müller, rușii Buslaiev, Afanasiev, O. Miller, francezii Baudry, Darmesteter, belgianul Van den Heyn, italianul Angelo de Gubernatis ș.a.

În parte, primele culegeri și interpretări ale folclorului românesc se leagă și ele de școala mitologică, proprie — prin entuziasmul său romantic, prin înclinarea pentru sinteze și analogii — a fascina pe adepții unei discipline tinere.

Fie că e vorba de interpretarea mitologică a faptelor de folclor (frații Schott, At. Marienescu, Coșbuc), fie că e vorba de folosirea metodei comparative în stabilirea originii unor teme sau motive (frații Schott, Coșbuc, A. Schullerus, At. Marienescu, L. Șăineanu), studii și culegeri de folclor românesc din secolul trecut se resimt de pe urma ecoului stîrnit de teoriile fraților Grimm.

După cum se știe, inițiativa culegerii și studierii prozei populare la noi aparține unor intelectuali germani: pentru folclorul românesc fraților Arthur și Albert Schott care publică în 1845 un volum comentat de proză populară românească din Banat, tradusă în germană[11], pentru folclorul săsesc lui Joseph Haltrich, folclorist sas originar din părțile Sighișoarei[12].

---

[8] Bolte-Polivka, *Anmerkungen zu den „Kindern-und Hausmärchen" von Brüdern Grimm*, Leipzig. 1913—1933, vol. IV, p. 453—455.

[9] *Idem, ibidem*, vol. IV, p. 446.

[10] V. Bolte-Polivka, *op. cit.*, vol. IV, în întregime. Vezi și volumul comemorativ *Brüder Grimm Gedenken 1963*, Marburg (1963).

[11] *Walachische Märchen*, Stuttgart, 1845.

[12] Prin 1842, student la Leipzig, Haltrich citește împreună cu un grup de colegi sași (W. Schuster, Fr. Müller, Joh. Mätz, Joh. Albert) colecția Grimm. Entuziasmați, tinerii pun la cale masiva culegere și cercetare a folclorului săsesc. Lui Haltrich îi revine proza. Se achită urmînd principiile de metodă ale fraților Grimm: notarea basmelor, culese îndeobște de la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Arthur Schott, venit din Germania ca agronom, petrecuse cîțiva ani în Banat, prilej cu care strînsese material folcloric românesc. Reîntors în patrie, el împarte cu fratele său Albert munca de redactare a colecției.

Ignorarea generală a folclorului românesc — în Germania ca și aiurea — dă fraților Schott sentimentul că defrișează un teren virgin și că deci le revine datoria de a lucra extensiv, pentru a oferi cititorului o cantitate cît mai mare de informații. În consecință, Albert, avînd bune cunoștințe de istorie și filologie [13], inserează în prefață date istorice, lingvistice, etnografice și etnopsihologice privitoare la poporul român. Interpretările culegătorilor sînt judicioase, pornite din dorința de a înțelege obiectul studiat și de a-i schița o imagine cît mai autentică [14].

Concepția și metoda care stau la baza colecției Schott sînt cele ale fraților Grimm, citați sau invocați permanent atît în introducere, cît și, mai ales, în *anexa* volumului, care cuprinde un studiu despre originea basmelor și comentarii la texte.

În textele colecției — ce reproduc, aproximativ, *inventarul categorial* al *K H M* [15] — frații Schott caută asemănări cu folclorul german, cu mitologia nordică și mediteraneană, în scopul de a argumenta teoria monogenezei indo-germanice a basmelor și legendelor. Termenii secundari ai comparațiilor sînt luați din mitografia nordică și greco-romană, precum și din literatura medievală germană : *Gudrunsleid*, *Erec*, *Parsifal*, *Heimonskinder*, *Kaiser Oktavian*, *Der Pfaffe Amis*, *Till Eulenspiegel*, *Genoveva* etc. De aceea, în studiul despre originea basmelor din anexă se încearcă — pornindu-se, de fapt, de la anume realități tematice statistic incontestabile — reducerea conținutului majorității basmelor la motivul mitic al răpirii și eliberării unei tinere zeițe. Acesta ar fi nucleul legendei Brunhildei din *Edda*, regăsibil în *Niebelungenlied*, în miturile despre Demeter-Persefona-Hades, despre Andromeda și Perseu, în basmul *Dornröschen* și în epopeea eroică. După cei doi Schott, basmele „valahe" sînt, de altfel, direct coborîtoare din mitologia elenă.

Toate acestea legitimează și concluzia pripită, izvorîtă din preferința pentru sinteză, și susținută lingvistic după modelul lui Jacob Grimm, a identității dintre *mit*, *basm*, *legendă*.

---

intelectuali, o va face din memorie, tinzînd către forma ideală a basmelor colecției germane. (Vezi prefața la ed. I a colecției sale *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, 1856), iar în volum va include — conform modelului — basme, snoave, povești cu animale.

Frații Grimm, cu care Haltrich era în corespondență, au cunoscut manuscrisul volumului său de basme, pe care l-au recomandat călduros editorului berlinez Julius Springer. Tot ei i-au dat lui Haltrich ideea de a publica, tot în volum, comentarii la basme și un studiu mitologic. La acesta din urmă Haltrich renunță însă după apariția lucrării lui W. Schuster *Deutsche Mythen aus siebenbürgischen Quellen* („Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", Neue Folge, Bd. IX—X), în care problema conținutului mitologic al basmelor săsești era amplu tratată (v. prefața la ed. a II-a a basmelor lui Haltrich din 1876 și corespondența cu frații Grimm în volumul Josef Haltrich, *Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen*, München, 1956 (Jubiläumsausgabe herausg vom Südestdeutschen Kulturwerk), p. 246—255.

[13] Vezi Al. Bistrițeanu, *Primii culegători de basme românești*, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 1—2, 1956.

[14] Astfel sînt explicațiile istorice date unor fenomene negative de psihologie colectivă. Nepăsarea oamenilor, lipsa de preocupare pentru igienă etc. sînt — declară autorul — rezultatul a 16 veacuri de crîncenă exploatare.

[15] Basmele sînt grupate sub titlul „povești mai lungi", legendele și snoavele sub titlul „bucăți mai mici".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Arbitrariul argumentației devine și mai evident în segmentul final al anexei, în care fiecare basm în parte e rezumat și explicat prin presupusul său prototip mitic, în care interpretarea vrea să vadă simboluri fizice, în speță peripețiile soarelui și ale pămîntului (respectiv vegetației) în funcție de rotație și revoluție. Eroii (Trandafiru, Florianu, Petru, Petru Firicel, Vilș Viteazul etc.) ar reprezenta nașterea, victoria, moartea și renașterea zeului soare, în vreme ce eroinele (Iuliana Coseșana, Fata de aur a mării, Cea nenăscută, niciodată văzută etc.) s-ar integra într-o alegorie a lumii vegetale răpite de demoni ivernali și eliberată de soare [16].

Întreprinderea este dificilă și autorii procedează procustian, pentru a adapta narațiunile la schema dată și recunosc ei înșiși cu obidă caracterul ingrat al operației: „...solche die der ganzen Bestrebung übelwollen haben es leicht eine herausgegriffene Behauptung, die im Zusammenhang guten Grund hat, wie z. B. wenn Bakâla, der Bruder des deutschen Eulenspiegels, ein heruntergekommener Gott genannt wird, mit scheinbarem Rechte lächerlich zu machen"[17].

În genere, demonstrația merge, geometric, pe axioma două entități egale cu a treia sînt egale între ele.

Astfel, în *Fiul pierdut* un băiat alungat de maștеră e crescut în pădure de un uriaș care-l ajută să se însoare cu o zînă. Zîna fuge, iar eroul o regăsește cu ajutorul a trei obiecte magice, luate de la draci: o bîtă, o pălărie și o mantie. Pentru autori, răstimpul petrecut de băiat în pădure ar corespunde șederii lui Siegfried în fierărie și a lui Achille printre fetele lui Licomede. Bîta ar deriva din spada Balmung a lui Siegfried; pălăria ar echivala coiful lui Perseu sau pălăria fermecată a aceluiași Siegfried, iar mantia, sandalele înaripate ale lui Perseu ori calul zburător Grani al lui Sigurd. Ca urmare, deoarece Siegfried ar reprezenta soarele, eroul român, reproducînd — sub specia „sculelor magice" — semnele distinctive ale lui Siegfried, ar fi și el, la rîndu-i, implicit, simbol solar.

Stabilirea de analogii, ca act în sine și ca punct de plecare, este justificată, fiind vorba de motive de circulație universală. *Eroarea* intervine cînd se generalizează aspecte de suprafață, accidentale — procedeul apărînd ca un *pars pro toto* monstruos — și cînd unor fapte *formal* analoge li se atribuie, mecanic, o aceeași semnificație de reprezentare, independent de contextul literar și istoric.

Astfel, la snoava *Solia de aur* — în care un șmecher ia bani de la o femeie credulă, pretinzînd că, venit din cer, se va reîntoarce acolo și-i va duce fiului ei răposat — comentariul e următorul: „Ein Rest von Göttersage scheint in der Herkunft vom Himmel die der Schalk freilich nur lügt. Indessen wenn Bakâla's Gestalt einst eine Göttliche war, warum nicht diese, die ihr so genau verwandelt ist" [18].

Romantismul școlii mitologice — ușor exaltat în linie națională — găsește teren receptiv la Atanasie M. Marienescu[19], continuator imediat al activității folcloristice a fraților Schott. Latinist orgolios și agresiv —

---

[16] Acest criteriu de concepție justifică și ordonarea materialului. Basmele urmărind biografia *eroinei* preced basmele centrate pe aventurile *eroului*.

[17] *Op. cit.*, p. 320.

[18] *Op. cit.*, p. 381.

[19] Pentru informații detaliate, cf. amplul studiu al lui O. Birlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara", Seria Științe filologice, I (1963).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

împins la excese polemice și de împrejurările ostile în care era silită să se afirme, în Transilvania, intelectualitatea românească —, el caută pe toate căile a fundamenta și ilustra dovada obîrșiei romane a poporului român. În acest scop va specula indicațiile corespunzătoare — mai mult sau mai puțin reale — conținute de baladele, colindele, basmele și obiceiurile populare, dezinteresîndu-se suveran de celelalte genuri ca necorespunzătoare țelurilor sale.

Teoria lui Jacob Grimm, tratînd basmele ca iradieri ale miturilor și obiceiurilor indo-germanice, și teoria lui Max Müller, care stabilea o precisă simbolistică naturistă a miturilor, îi apar salutare. Înarmat cu *Mitologia română* a lui Preller, cu *Mitologia tuturor națiunilor* a lui Vollmer, *Mitologia germană* a lui Grimm, *Lumea zeilor la popoarele vechi* a lui Mundt, *Religia romanilor* a lui Hartung, *Astronomia populară* a lui Mädler ș.a., Marienescu se lansează — cu conștiința că descoperă hotărîtoare adevăruri—în deducții și formulări nemăsurate. Obsedat de latinitate, el vede pretutindeni ascendențe romane.

Cele 12 basme publicate în volumul *Descoperiri mari* (1872), redactate fiecare — în grafie latinizantă — prin contopirea mai multor variante, oferă contexte prolixe, cu forme de limbă absurde. Caracterul popular al pieselor este astfel în bună măsură anihilat. Comentariile sînt stereotipe și în majoritate fanteziste. Împăratul din *Doi frați cotofeți* e Jupiter, împărăteasa, Junona. Fata-mamă, Leda. Iar cei doi copii cu păr de aur, obijduiți de falsa împărătească sînt dioscurii. Pe de altă parte, cînepa și fuiorul ar simboliza sîrguința fetelor și nevestelor, brazii — nemurirea, insectele din gunoi — moartea și renașterea, lîna de aur — aventura argonauților [20] etc.

În basmul *Pitic, piticot, staticot*, Dumnezeu și Sf. Petru sînt Jupiter și Mercur în ipostaza fixată de mitul *Filemon* și *Baucis*. Feciorul din *Fata lui Dafin* este Apollo, împărăteasa e Latona — maică-sa —, iar Sanda Luxandra nu-i decît fiica lui Priam, Casandra, iubită de Phoebus. Arghir din *Arghir și Ileana Cosînzeana* e tot Apollo, iar Ileana este luna, numele ei derivînd din *Helena*, numele zeiței lunii în Lacedemonia, faurul e „ciclopul din Sicilia", iar sorbul pămîntului „o creație a poporului daco-roman... după, și sistema geniilor de arbori" etc. [21].

Procedeul de colaționare și „reconstruire" a variantelor, aplicat tuturor genurilor („cînd am avut 2—3 exemplare pentru o baladă, le-am studiat și am căutat care e mai deplină și mai bună și am ales-o de bază — apoi am descris-o pe 2—3 coale de hîrtie, lăsînd loc gol de 3—5 degete între versuri. Atunci am luat al doilea exemplar și versurile asemenea ei în idei și în expresiuni, le-am șters din exemplarul al doilea ce a servit spre întregirea baladei, cîte un vers sau mai multe le-am mutat în exemplarul de bază... Astfel, am urmat cu al 3-lea și adeseori pînă și cu al 7-lea exemplar pentru o baladă")[22] derivă din *interpretarea radical eronată* a biologiei fenomenului folcloric, interpretare comună epocii [23], recognoscibilă embrionar în toate teoriile mitologizante și implicînd reducerea

[20] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 69.
[21] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 68—69.
[22] *Novăceștii*, p. 43.
[23] Subzistentă și mai tîrziu. Cf. I. Diaconu, *Psihologia și creația populară*, în „Anuarul arhivei de folclor", III.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

procesului de creație la un moment unic, inițial, opus circulației socotită lungă etapă de destrămare, variantele apărînd ca manifestări ale degradării *prototipului* de a cărui reconstituire este răspunzător culegătorul [24].

Aceste neînțelegeri se datoresc poate și faptului că Marienescu și-a adunat materialele în majoritatea cazurilor prin corespondență [25], împrejurare care l-a lipsit de contact direct cu fenomenul folcloric viu, mai *complicat* și totodată mai *simplu* decît își putea el imagina.

În anii în care At. Marienescu se străduia, zelos, să aducă servicii culturii române, reprezentările propuse de școala mitologică începeau să devină locuri comune ale ideologiei epocii fie apărate, fie osîndite vehement.

În 1866 Aron Densușianu publică volumul de *Studii asupra poeziei populare române* [26], în care își propunea să cerceteze „materia și cuprinsul poeziei populare", respectiv „urmele și suvenirile păstrate și oglindite în ea din timpuri" etc., de fapt, divagație mitologizantă privind basmul, balada și colinda, reductibilă la instituirea de identități după tipul cunoscut: răpirea Ilenei Cosînzene este răpirea Elenei, zînele cu merele de aur sînt Hesperidele, caii lui Sîn Toader centauri ș.a.m.d.

În cuprinsul articolului este citat folcloristul sas K. Schuller pentru *Colinda, eine Studie über rumänische Weinachtslieder* [27] în care, pe lîngă explicații raționale privind originea colindei (cîntări păgîne pe care creștinismul s-a altoit adoptînd superficial nume și situații), se proceda și la identificări în spiritul maniei mitologice. Referiri se fac și la At. Marienescu, a cărui preferință pentru genurile purtătoare de vestigii mitologice și a cărui ardoare patriotică sînt întrutotul împărtășite: „Anima fiecărui român trebuie să se aprindă de bucurie, trebuie să se înalțe de fală cînd vede că pe el nu-l leagă de Roma numai monumentele istorice... (ci) el însuși a păstrat peste seculi... suvenirele cele mai vii, monumentele cele mai luminate... despre origina sa, despre credințele, sărbătorile, bucuriile și datinile sale publice și private".

Faptul că, mai tîrziu, Ar. Densușianu va critica violent în *Aventuri literare* [28] interpretarea simbolică dată de Marienescu basmelor nu trebuie luată foarte în serios, la mijloc fiind doar o mică chestiune de amor propriu. Marienescu recenzase nefavorabil *Negriada* sub cuvînt că autorul ar fi uzat necorespunzător de mitologia română. Or, din riposta lui Densușianu [29] reiese limpede că el continuă să accepte *în esență* vederile lui Marienescu privind mitologia și simbolistica naturistă, dar, mortificat fiind că recenzentului îi displăcuse epopeea, se lansează cu îndîrjire în obiecții de detaliu, urmărind de fapt mai puțin să aplice represalii și mai mult să-și justifice opera: pe scurt, Marienescu n-ar fi priceput „că ființele mitologice sînt cu tot atît de libere în acțiunile lor ca și în mitologia clasică" și că, prin urmare, mobilitatea caracterologică — incriminată — a personajelor *Negriadei* ar fi în totul firească etc.

În 1875 Grigore Silași, profesor de literatură română la universitatea din Cluj, începe un ciclu de „prelecțiuni asupra mitologiei daco-române"

---

[24] Cf. *Novăceștii*.
[25] Cf. O. Birlea, *op. cit.*, p. 30–37.
[26] „Concordia", p. 304–305; 310–311; 322–323; 326–328.
[27] Hermannstadt, 1860.
[28] *Cercetări literare*, Iași, 1887.
[29] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe care, ceva mai tîrziu, le va publica ca „Studii" în revista „Transilvania" (1876, nr. 18—23 și 1877, nr. 4—18) sub titlurile *Însemnătatea literaturii române tradiționaliste* și respectiv, *Românul în poezia sa poporală*.

Silași merge pe drumuri bătute, citînd în favoarea latinității și vechimii mitologice a folclorului românesc autorități ca frații Grimm, M. Müller, Schwartz, Hahn, Jul. Müller, Mannhardt, Šafařik, Miklosich, Afanasiev.

Primul studiu, mai mult o introducere generală în problemele folcloristicii văzute de pe pozițiile unui adept al doctrinei mitologice, împletește observații întemeiate cu exagerările, neînțelegerile și erorile curente ale acestei orientări dogmatice.

După ce insistă asupra necesității studierii istoriei limbii române de la care așteaptă lămuriri importante asupra trecutului îndepărtat, el schițează geneza și semnificația obiceiurilor și literaturii populare. Primele îi par a fi — în principiu, pe bună dreptate — reacția primitivului în fața naturii, populată de închipuirea-i cu duhuri bune și rele, actul ceremonial urmînd să atragă bunăvoința geniilor bune și să îndepărteze pe cele rele. Nu exclude totuși posibilitatea ca unele obiceiuri încă în vigoare să reflecte realități *amagice*, norme *juridice* și *sociale* ale unor epoci revolute.

În privința literaturii populare, Silași este de părere că partea cea mai substanțială a acesteia o alcătuiesc „legendele mitice (povești) și narațiunile epice". Originea lor ar trebui căutată în „sensificarea" luptei dintre lumină și întuneric, dintre zi și noapte, dintre vară și iarnă. Combinînd explicații date miturilor de W. Schwartz [30] cu interpretările solare ale lui M. Müller și teoria monogenetică a lui Jacob Grimm, el are sentimentul de a fi lămurit problemele cardinale ale prozei populare.

Amintește în treacăt de ghicitori, proverbe, doine, hore și descîntece, insistă în special asupra colindelor și baladelor, mai importante — declară el — pentru cunoașterea mitologiei daco-romane, deși nu neagă prezența elementelor mitologice și în cimilituri, descîntece etc., citînd ca exemplu o ghicitoare ce i se pare concludentă: „Ileana Cosînzeana brîul l-a încins, porțile le-a deschis, cheile și-a pierdut. Luna le-a văzut, dar nu le-a luat, ci soarele le-a apucat". Ileana ar fi aurora care premerge soarelui, brîul — roșeața zorilor, iar cheia, roua pe care o topește soarele.

Românul în poezia sa poporală e dezvoltarea — cu citate abundente din At. Marienescu, autor pe care îl venerează — a ideilor enunțate în primul studiu. Materialul, grupat în 26 de capitole, cu titluri grăitoare, reeditează — sentimental și patriotic — locuri comune [31].

---

[30] Omul primitiv, imaginîndu-și elementele naturii figuratic, mai întîi sub formă de *animale*, apoi de eroi, în sfîrșit de *oameni* de talie fizică și morală firească, și-a creat — reprezentînd lupta dintre aceste elemente — *miturile*. Cu timpul, poveștile despre zei se amestecă în conștiința oamenilor cu referințele propriei lor vieți, crezîndu-se *legendele*. În cele din urmă, uitîndu-se cu totul vechile semnificații, legendele se istorifică, transformîndu-se în *epopei populare*.

[31] Secțiunile mari sînt patru: *Introducere* (1. Însemnările poeziei poporale, momentele-i de considerat; 2. Speciile și colecțiunile poporale române), *Momente psihologice* (3. Preliminarie: virtuțile cardinale în caracterul românilor antici; 4. Religiozitatea în caracterul românilor, sarcasmul și superstițiunile lui, 5. Binefacerea, ospitalitatea și recunoștința, răzbunarea și frăgezimea animei românului etc.), *Momente mitologice și istorice* (10. Originile poeticității românului dacian; 11. Poezia populară română în evul mediu; 12. Alte producte populare din același ev: colindele; 13. Descîntecele; 14. Narațiunile și legendele mitice) etc., în sfîrșit,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cursul lui Silași a fost audiat cîtăva vreme și de Coșbuc, fapt ce pare a fi contribuit, după toate probabilitățile, la cîștigarea poetului pentru ideea mitologică.

Între 1897 și 1912 Coșbuc publică într-o serie de reviste și ziare — „Albina", „Epoca", „Familia", „Noua revistă română", „Sezătoarea săteanului", „Universul literar" etc. numeroase articole de popularizare a folclorului românesc și universal. Serie — îmbinînd compilația cu propria-i experiență de fecior de țăran năsăudean — despre bocet, descîntec, baladă, basm, colindă, proverbe, ghicitori, despre terapeutica tradițională și terminologia populară a plantelor, despre obiceiurile și credințele poporului român, ca și ale altor popoare, despre dervișI, fachiri, șamani, despre „oase de balaur", „ploi de sînge și cenușă", despre coada chinezilor și denonologia popoarelor etc. [32]. Este probabil că urmărea prin aceasta — pe lîngă, poate, discrete și modeste ambiții de savant diletant — un program de educare a cititorilor poporeni, îndreptat în special împotriva credințelor și practicilor dăunătoare.

Evaluarea rezonabilă — fără pioasă indulgență — a acestor contribuții este cu atît mai oportună cu cît elogii disproporționate — derivînd din stima pentru meritele excepționale, cîștigate în alte domenii, de artistul și omul Coșbuc — le-au fost adresate nu numai în epocă ci și în vremea din urmă, de exegeți contemporani [33].

Scrierile sale referitoare la genurile folclorului sînt utilizabile pe latura descriptivă (gruparea colindelor în funcție de conținut [34], clasificarea descîntecelor după scopul urmărit [35], caracterizarea fondului psihologic al bocetului [36] etc.), care deși superficial realizată conține observații de bun simț. Inutilitatea lor începe o dată cu interpretările tematologice și considerațiunile relative la geneza genurilor și motivelor, pure fantasmagorii.

Gratuitatea teoretică atinge paroxismul în articolul care se vrea o sinteză în problema : *Elementele literaturii poporale* [37].

Aflăm aici nu numai că întreg folclorul românesc e un derivat direct al fondului comun al rasei ariene și că toate producțiile populare sînt reductibile la simboluri ale fenomenelor naturale — ceea ce știam de la frații Schott și At. Marienescu — dar și că invenția propriu-zisă este de neconceput în „literatura poporală", motivele, temele, piesele aparent recente, nefiind decît reluări ale cîtorva mituri cunoscute de milenii. Conținutul operei folclorice fiind, după el, mereu și pretutindeni același, indiferent de istorie, ethnos și estetica genului, concluziile la care ajunge sînt de acest tip : „Făt Frumos, sau numească-se cum o vrea, cînd se luptă în basme cu zmeii, e tot una cu Novac care se luptă cu turcii, cu

---

Momente lingvistice (22. Însemnătatea poeziei populare față de străinisme și neologisme ; 23. Particularități lexicale, vorbe și idiotisme etc.). Pentru informații suplimentare, cf. D. Pop, *Gr. Sila și folcloristul*, „Studia Universitatis Babeș Bolyai", Series Philologia, Fasciculus, 1, 1964.

[32] Cf. bibliografia acestor articole, prezentări, note etc., în articolul lui Stan Velea, *Publicistica lui G. Coșbuc*, „St. și cercet. de ist. lit. și folclor", 1963, nr. 3—4.

[33] Cf. Stan Velea, *op. cit.*, V. Netea, *Dascălii de folclor ai lui G. Coșbuc*, în „Revista de etnografie și folclor", 1965, nr. 5, p. 497 etc.

[34] „Albina", 1903, nr. 51, p. 1317—1320.

[35] „Familia", 1901, nr. 25, p. 289—292.

[36] „Ibidem", nr. 24, p. 277—281.

[37] „Noua revistă română", 1900, vol. I, p. 159—168.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Costea care luptă cu Fulga „cel cu barba neagră", tot una cu Miul copilul care se bate cu ceata lui Ianuș, e tot unul și același cu Ion, Sînt-Ion care în colindă se războiește cu dracii care au prădat raiul și au furat vasul botezului și paharul mirului; în bocete e tot unul cu Soarele care se luptă cu „vidra lătrătoare", ceea ce ține închise drumurile raiului peste „brad încetinat"; în descîntece e tot unul cu Sfînta Duminecă sau Maica Domnului care se luptă cu moroii și strigoii . . . etc."[38]. Și în continuare : „Într-un imn vedic, am citit că dușmanul soarelui Vrtra (sic) « are gură enormă, dar nu poate înghiți mult, e mai mult trufaș decît aducător de primejdie » și același lucru îl zice în *Edda* eroul Helghe despre uriașul Fafnir (sic). Și cu aceasta mi-a pierit o iluzie. Credeam și eu că într-adevăr românul în balada Miului a caracterizat bine pe ungur cînd zice : « unguru-i fălos, nu-i primejdios, are gura mare, dar nu mușcă tare » și cînd colo aceste versuri sînt fragmente dintr-un cîntec mitic, pe care le-avea românul în comoara sa înainte de a exista unguri"[39].

Amăgit așadar de identitatea abstractă, noțională, a unor permanențe structurale ale folclorului, derivînd din aspectele în genere comune oricărei experiențe umane, dezavantajat de informația sa lacunară de autodidact și totodată, fire imaginativă, înclinată — deși acceptînd laboriosul — către facilitate, Coșbuc — mai rigorist decît însuși maeștrii și inspiratorii săi — construiește pe premise fără consistență imaginea falacioasă a unui univers folcloric în care diferențele, opozițiile și contradicțiile, volatilizate, fac loc unei unități absolute, inconceptibile.

Și Alexandru Odobescu se complace în reverii mitologizante atunci cînd subiectele o îngăduie. Solida sa cultură istorică se refuză, totuși, în genere, aserțiunii gratuite. Demonstrația lui evoluează între informația exactă și ipoteza mitică emisă prudent și nuanțat. Astfel în *Răsunete ale Pindului în Carpați*, pornind de la ideea că „multe credințe populare se perpetuă pe nesimțite din secol în secol, din țară în țară"[40], el derivă *Miorița* din cîntecul ritual al lui Linos pe care îl crede adus din Thesalia de păstorii români. Sub raport literar, argumentarea sa se întemeiază pe faptul că ambele serii de texte — cele grecești și cele românești — sînt dominate de jale funerară și că ambele serii conțin ideea nunții mistice înviderînd cultul primitiv. „Acea mîndră crăiasă, a lunii mireasă — se întreabă el — nu este ea oare zeița iadului, Persefona, mîndra mireasă a lui Adonis?"[41]. Formulată în acești termeni, ipoteza apare hazardată, deși — în fond — apropierea *formală* a *Mioriței* de cîntecul lui Linos este la fel de justificată — în limitele simbolisticii comune — ca oricare altă operație comparativă legitimată de fapte.

Cu totul altul este cazul Elenei Niculiță-Voronca, care s-a impus în cîmpul dezbaterii teoretice mai cu seamă prin două opusuri masive : *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică* (1903) și *Studii de folclor*, — vol. 1—2 (1908—1913).

Primul este o colecție de materiale folclorice diverse, obiceiuri și credințe, cîntece lirice, descîntece etc., greu consultabilă din pricina pre-

[38] *Elementele literaturii populare*, p. 160.
[39] *Op. cit.*, p. 164.
[40] A.I. Odobescu, *Cîntece populare*, ediția P.V. Haneș, București, 1924, p. 22.
[41] *Ibidem*, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

zentării haotice, deși utilă ca informație. Adeptă pasionată și bună cunoscătoare a teoriei mitologice — citează din Grimm, De Gubernatis, Preller, Pollier, Braun, dar și Marienescu, Tocilescu etc. — autoarea mărturisește în prefață că și-a sistematizat (?) materialul după criterii mitologice, subordonîndu-l celor patru elemente naturale grupate organic : focul și cerul ca principiu masculin, apa și pămîntul ca principiu feminin. Lucrarea, foarte întinsă, nu a mai putut — afirmă autoarea — cuprinde și comentarii. De aceea din *dispunerea* materialului cititorul va trage singur — își exprimă speranța autoarea — concluziile cuvenite : „trebuie numai puțină încordare a cugetării ca să și le poată cineva explica" (p. VI). Prin urmare — în ce ne privește — a aborda la nivelul acestei lucrări aderența Elenei Niculiță-Voronca la teoria mitologică înseamnă a urmări de fapt îndeaproape, clasificarea materialului. O atare operație fiind însă cu mult prea întinsă pentru spațiul de care dispunem, ne vom mulțumi numai cu o observație de ordin general : dominanta *Datinelor și credințelor* o constituie — chiar și în ipoteza valabilității apriorice *ad absurdum* a principiului mitologic — tendința realității asumate de a birui schema rigidă și de a o înlătura. Astfel, bunăoară, secțiunea *Aerul* cuprinde la capitolul IV o serie de compartimente al căror raport formal cu întregul e cel puțin discutabil. Astfel, dacă subdiviziunile *Sf. Mihail*, *Soarele și luna*, *Iarna și vara*, *Ziua și noaptea*, *Viața și moartea* alcătuiesc un șir în care asociația *operează* — din ce în ce mai îndepărtat, totuși plauzibil — în continuare, devin mereu mai obscure motivele pentru care *Iubirea*, *unirea*, *răutatea*, ... *Împărații*, *Bătăliile*, *Ștefan Vodă*, *Cătanele* etc. țin de *Aer* ca principiu mitic !

Mecanica asociațiilor și deducțiilor simbolice împinse pînă la ultima consecință este aplicată însă mai cu seamă în *Studiile de folclor*. Acestea încep prin a suspecta întreg folclorul românesc de mitologism : „un joc dacă îl jucăm, un cîntec dacă îl cîntăm, noi nu sîntem siguri că în acel «frunză verde» nu se exprimă un simbol oarecare sau dacă cîntecul întreg nu face parte dintr-un imn al unui zeu" (vol. I, p. 3). Însuși sumarul *Studiilor* — *Crăciunul* (Busuiocul, Dragostea, ... Soarele și luna, Bah, Apolon, Domnul Christos,...), Boboteaza (... Augurii, Iordănitul, Salus ...), *Trif și Stratenia* (...), *Laurul latin* (sărbătorile lui Mart, Matronalia ...Bradul de nuntă, Dochia ...) etc. — arată că procedeul fundamental al autoarei îl constituie tratarea în paralel a obiceiurilor și credințelor tradiționale românești cu miturile și obiceiurile romane în vederea identificării unor înrudiri nemijlocite. Uneori comentariile răspund unor stări de fapt, ca în cazul raportării sărbătorilor noastre de iarnă la ciclul corespunzător al sărbătorilor romane. În majoritatea cazurilor autoarea se străduie însă să facă dovada originilor mitologice și latine în împrejurări în care acest lucru este cu neputință sau, în orice caz, imposibil *în mod univoc*. De prisos să mai demonstrăm că atari procedări precum, spre pildă, a conchide pe marginea unei orații de nuntă că „mireasa o reprezintă pe Venera care e stea și floare și zeiță a pămîntului dorit și care după cum se vede l-a acompaniat pe Enea în călătoria lui" etc. (vol. I, p. 219), constituie un act gratuit.

Cantitatea enormă de material adunat, insuficient stăpînit deși incontestabil *prețios*, prolixitatea ideilor, în sfîrșit obsesia mitului și a antichității păgîne produc, laolaltă, o impresie ciudată și totuși întrucîtva fa-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

miliară : silueta spirituală a acestei înverșunate truditoare pentru o idee, îmbătată de sublimul lecturilor mitologizante, plutind între grandios și grotesc, poartă stigmatele nobile ale unei structuri don-quijotești.

★

Între timp, pe plan european, școala mitologică fusese definitiv compromisă de scrierile unor Benfey, Taylor, Lang, Wundt, Frazer. Noile teorii determină și la noi adaptări sau reacții critice (Hasdeu, Gaster, Șăineanu), fără a înlocui însă cu totul formulele interpretative vechi. Actualitatea acestora se prelungește episodic pînă tîrziu, în secolul al XX-lea. Fenomenul își are explicația sa istorică.

Pe de o parte, influența școlii mitologice pătrunsese la noi în momentul în care intelectualitatea noastră se afla încă în fața necesității de a apăra originea latină a poporului român. În aceste condiții, ultimii reprezentanți ai curentului latinist credeau a fi găsit în schemele teoriilor mitologizante una din soluțiile care ar fi putut rezolva problemele demonstrării continuității latine în Dacia.

Pe de altă parte, independent de aceste imperative, spectaculosul ispititor al concluziilor pe care interpretarea mitologizantă era în măsură să le deducă din analogii date, a fost și el — un timp — factor de menținere în actualitate al acesteia, spre paguba spiritului științific. În marea majoritate a cazurilor, speculațiile vizează — după cum s-a văzut — domeniul greco-latin. Nu lipsesc însă nici corespondențe nebuloase cu zone mai depărtate.

Astfel în *Miorița și călușarii* (București, 1915), Th. D. Speranția — deși universitar în genere bine informat — face abuz de supoziții arheologizante fără acoperire, combinînd sui-generis schema mitologică cu formula împrumuturilor. Pentru el nu încape îndoială că *Miorița* e „un rest din cultul cabirilor", urmă a unui străvechi „mit sau legendă rituală" de proveniență egipteană pe tema morții lui Osiris. Semnificație analogă ar avea și baladele *Miu copilul* și *Iovan Iorgovan*. În privința basmelor[42], Speranția lansează ipoteze amețitoare : elementele narative comune poveștilor egiptene și românești (metamorfoze, obiecte magice, semne prevestitoare — la drept vorbind, motive de circulație universală) s-ar datora moștenirii comune lăsate, atît nouă cît și egiptenilor, de un misterios popor primitiv, a cărui identitate ar urma să fie stabilită[43].

S. Fl. Marian, cu toate că de obicei rezervat în analogii și ipoteze genetice, limitîndu-se în genere la prezentarea — de regulă — conștiincioasă a materialului, în *Legendele Maicii Domnului*[44], tentat de asemănarea formală a episodului maicii bătrîne din *Miorița* cu episodul asemănător din legenda intitulată *Căutarea Domnului Isus Hristos*, așază un fragment de *mitologie creștină* la originea baladei pastorale : „ . . . izvorul acestei minunate balade, după părerea mea, e asemenea legendei despre *Căutarea Domnului nostru Isus Hristos* în combinațiune cu unele dintre colindele de soiul celor ce le-am înșirat în șirele de mai sus. Precum mai marii jidovilor din legendă

[42] Vezi studiul *Elementele egiptene în basmele românești* cuprins în același volum.

[43] Și Ar. Densușianu va încerca, de altfel, amestecînd observații corecte cu absurdități, să stabilească legături de structură și modalitate etnografică între colindele românești și imnurile vedice („Gazeta Transilvaniei", 1892, nr. 277—281).

[44] București, 1904.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-au sfătuit ca să-l prindă și să-l răstignească pre Isus Hristos din cauză că acesta era în toată privința mai superior decît dînșii, tot așa o face și ciobanul Ungureanu, dimpreună cu cel Vrîncean, din baladă . . ."[45]. Practic, Marian comite cel puțin două greșeli. În primul rînd, confundă episodul „maicii bătrîne" cu însăși *Miorița*. Or, „maica bătrînă", după cum au demonstrat cercetările[46], apare în *Miorița* numai în virtutea contaminării — într-un grup tipologic limitat de variante, caracteristic Moldovei și Munteniei — cu balada autonomă *Maica bătrînă*. În al doilea rînd, derivînd *Miorița* — sau fie și numai *Maica bătrînă* — din legenda *Căutării lui Isus*, Marian atribuie implicit acesteia din urmă o vechime pe care, cum afirmă ipoteze recente bine documentate —, după toate probabilitățile — *nu o are*[47].

★

Erori similare cultivă și unii autori *străini*, care au scris despre folclorul românesc.

Bunăoară, în studiul *Tracicae res*, publicat în „Mittheilungen der antropologischen Gesellschaft in Wien" (XII, Bd. III, Heft IV), un anume Flieger susținea teza tendențioasă a originii *exclusiv* tracice a românilor, argumentînd — între altele — cu analogii între basmele bulgărești și românești, indiciu de comunitate culturală moștenită de la traci. Sf. Petru din legendele românești ar fi tot una cu Orfin din basmele bulgare și cu Orfeul tracic, Păunașul Codrilor ar fi Pan[48], Sf. Vineri — Afrodita ș.a.m.d.

I. K. Schuller în *Rumänische Volkslieder* (1859) tălmăcea mitologic, în sens greco-latin, semnificația cîntecului popular românesc, iar Leo Bachelin în prefața la traducerea franceză *Sept contes roumains* a lui Jules Brun se pierde într-un delir de metaforizări solare și atmosferice pornind de la premisa potrivit căreia, „dramatisés ou romancés comme ils le sont, ces récits merveilleux où figurent tant de personnages du monstre à la bête, de l'homme au dieu, ne sont, aprés tout (. . .), que la transposition poétique des phénomènes météorologiques ou naturels s'accomplissant dans le ciel ou sur la terre !"[49].

Cît de mare este în epocă receptivitatea la ideea genezei spectaculoase și cît de amăgitoare ipoteza mitologică se vede și din interpretările date basmului *Gheorghe cel viteaz* publicat de Ispirescu în 1876 în „Columna lui Traian".

Istoricul discuțiilor a fost consemnat de A. Schullerus în *Ein rumänisches Siegfriedmärchen*[50], iar rezolvarea minuțioasă și definitivă a problemei a dat-o recent Ovidiu Papadima, în studiul *Adolf Schullerus și folclorul românesc*[51]. Pe scurt : prezentînd izbitoare asemănări cu legenda Siegfried, textul publicat de Ispirescu îl determină pe Fr. Panzer[52] să emită

[45] S. Fl. Marian, *Legendele Maicii Domnului*, p. 293.

[46] A. Fochi, *Miorița*, București, 1964, p. 223, 543.

[47] Cf. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, București, 1938, p. 106 și M. Ruffini, *Origine italiena di un motivo folclorico romeno?*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Series Philologia, Fasciculus I, 1965, p. 18—29.

[48] Cf. în acest sens comentariile asemănătoare ale lui V. Alecsandri la balada *Păunașul codrilor* din *Poezii populare ale românilor*, București, 1867, p. 25, ca și notele mitologizante din același volum, p. 16, 29.

[49] Vezi Th. D. Speranția, *Introducere în lit. pop. rom.*, București, 1904, p. 225.

[50] „Festschrift für Prof. E. Mogk", Halle, 1924.

[51] Lucrare în manuscris, datînd din 1958, depusă la Institutul de istorie și teorie literară,

[52] „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sparche und Literatur", Bd. 45, 1921.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ipoteza că acest text ar fi o adaptare românească a mitului lui Siefgried adus în Transilvania de coloniştii şasi. Un an mai tîrziu, acelaşi text îi apare lui R.Huss[53] ca *mit solar get* contaminat pe timpul lui Constantin cel Mare cu legenda Sfîntului Ggheorghe. Ambii autori ignorau, evident, dezlegarea lămuritoare a problemei dată de către cercetători români ai faptului şi publicată cu decenii înainte[54]: textul incriminat era în fond o adaptare (a lui Ispirescu? a informatorului său Constantinescu?) după traducerea românească (*Aventurile lui Lideric primului conte de Flandra*, Bucureşti, I857) a cărţii lui Alexandre Dumas (*Aventures de Lidérick* ...), la rîndu-i prelucrare a vechii legende germanice[55].

★

Influenţa şcolii mitologice germane în folcloristica noastră nu a determinat totuşi numai rătăciri şi confuzii — deşi în cea mai mare măsură *acesta* i-a fost efectul imediat — ci şi, mai puţin direct, fenomene benefice. Ea a stimulat discuţiile în jurul creaţiei şi mentalităţii populare[56], favorizînd atît publicarea de material folcloric, cît şi apariţia unor studii de mitologie şi proză populară, mai mult sau mai puţin vulnerabile, dar preţioase ca ordonări de material, lipsite de enormităţi şi utilizînd cu măsură metoda comparativă. Printre acestea: *Mitologia daco-română*[57] a lui S. Fl. Marian, *Scrutări mitologice la romani*[58] a lui Densuşianu, cu trimiteri — în majoritate corecte — la credinţele şi practicile poporului român, *Semo Sancus şi Sîmbele*[59], în care Ar. Densuşianu demonstrează convingător, filologic şi mitologic, corespondenţa dintre Sîmbe, personaje fantastice din descîntecele româneşti şi Sancus, personificarea strălucirii cerului la romani, *Miturile lunare*[60] ale lui G. Dem. Teodorescu cu referinţe — fără pretenţia stabilirii unor filiaţii univoce — la credinţele romanilor, grecilor, egiptenilor, slavilor, scandinavilor, indienilor, peruvienilor, chinezilor etc., *Ielele* şi *Legenda Dochiei*[61] ale lui L. Şăineanu, studii meritorii de mitologie comparată, *Basmele românilor*[62] ale aceluiaşi şi, în sfîrşit, lucrările de mitologie populară românească publicate de T. Pamfile între 1911—1916[63]. Acestea vor fi de altfel şi ultimele mari lucrări, *de substanţă*, în materie.

---

[53] „Deutsches Vaterland-Österreichische Zeitschrift für Heimat und Volkskunde", 1922.

[54] A. Gorovei, *O problemă de folclor*, „Şezătoarea", X (1907).

[55] Ovidiu Papadima, *op. cit.*

[56] Vezi Th. Pamfile, *Studiile d-lui Th. D. Speranţia*, „Ion Creangă", vol. VIII (1915) şi polemica Al. Marienescu — I. M. Moldovan, în „Albina", 1873, nr. 4, 1, 11, 13, C. Damianovici, *Din chipul cum judecăm şi culegem literatura populară*, „Viaţa Nouă", 1905, p. 83—89.

[57] „Albina carpaţilor", III (1879), 9—18; 31—49; 54—56; 86—89.

[58] „Familia", IV (1868).

[59] „Columna", 1882.

[60] „Convorbiri literare", 1889; p. 3—25; 110—140.

[61] Bucureşti, 1895.

[62] Lucrare laureată cu premiul — semnificativ pentru interesul arătat în epocă chestiunii mitologice — destinat de Academia Română celui mai bun „studiu asupra basmelor româneşti în comparaţiune cu legendele antice şi în legătură cu ale popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice".

[63] *Sfîrşitul lumii. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1911; *Povestea lumii de demult. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1913; *Diavolul învrăjbitor al lumii. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1914; *Cerul şi podoabele lui. După credinţele poporului român*, Bucureşti, 1915; *Mitologie românească I. Duşmani şi prieteni ai omului*, Bucureşti, 1916; *Mitologia românească II. Comorile*, Bucureşti, 1916; *Văzduhul după credinţele poporului român*, Bucureşti, 1916 şi postum: *Mitologie românească III. Pămîntul după credinţele poporului român*, Bucureşti, 1924.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bilanțul global nu este desigur strălucit. Valoarea cercetării mitologice a fost în medie scăzută, chiar și în cazul optim rezultatele valabile fiind mai mult de ordinul depozitării de material și mai puțin de ordinul propozițiilor critico-istorice.

Neintervenind între timp succese compensatorii, acest bilanț își conservă, din păcate, actualitatea. Socotim de aceea — fie și cu riscul de a ne îndepărta aparent de problematica noastră — că o amplă cercetare de mitologie comparată pe baze ideologice și tehnice moderne care să definească conținutul și locul mitologiei românești în contextul universal, ar fi deosebit de utilă.

★

Încercarea de delimitare a prezenței culturale și a înrîuririi activității folcloristice a fraților Grimm în România trebuia în mod necesar să trateze difuziunea aspectelor de doctrină. Ea ar rămîne însă esențial incompletă dacă ar omite să ia în considerație *traducerile* din opera magistrală a celor doi frați : *Kinder-und Hausmärchen*. Ne propunem, în consecință, întreprinderea acestei imperioase operații într-un studiu ulterior.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LIVIU REBREANU, EMIL ŞI *PĂDUREA SPÎNZURAŢILOR* (II)

În numărul 4/1966 al „Revistei de istorie şi teorie literară", am publicat studiul „Liviu Rebreanu, Emil şi Pădurea spînzuraţilor", care se baza, în principal, pe unele documente inedite descoperite de mine la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Aşa cum am promis într-o notă la studiul mai sus numit, încredinţăm tiparului cîteva din aceste documente în integralitatea lor. Este vorba de un număr de scrisori ale fratelui scriitorului, Emil Rebreanu, şi de o schiţă a romanului Pădurea spînzuraţilor. *Sîntem încredinţaţi că, prin publicarea documentelor de mai jos, vor fi mai bine luminate unele dintre concluziile la care am ajuns în studiul nostru.*

Domniţă bună şi scumpă,

Aş vrea s-o văd îndată după prînz şi să-l citesc o scrisoare . . . Dacă nu o supăr, o să fiu acolo o s-o plictisesc. . .

Sărutări de mânuţe
Emil Rebreanu
jurist

[E o carte de vizită trimisă pe adresa :]

Domniţei Gingaşe :
Nelica Dănilă
Loco

B. A. R., c. inv. 118.186

Oşorhei, în 25 Aug. 1914

Scumpa mea Nelică,

Toată ziua mă gîndesc să-ţi scriu şi atît de greu mi-e să aleg cîteva cuvinte din chaosul acestor gînduri . . . şi să ţi-le trimit . . . Căci cui altcuiva aş putea să-mi desvălui sufletul decît Ţie? . . . Ţie şi numai Ţie . . . Iartă-mă că te tutuiesc, însă pe o prietină bună cum mi-ai fost Tu, n-aş puteă-o agrăi per Dta . . . Prea străină mi-ai părea atunci şi poate nici n-aş fi în stare să-ţi comunic ceea ce astfel îmi permit . . . Şi nicea e locul să notez, că te stimez mai mult ca pe întreaga lume de fete ce cunosc şi pe cari *nu* le tutuiesc. . .

Dar să ştii că m-am supărat pe Tine . . . Şi vei şti de ce . . . Adevărul să-l spun, totdeauna am fost indiferent de soartea scrisorilor ce trimiteam pe vremuri, acuma însă aşi vrea să ştiu dacă-mi primeşti epistolele? . . . Nu Te-aş fi necăjit cu ele, dacă nu-mi dădea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

voie să-ţi scriu, dar trebuie să ştii că în pustiu nu scrie nimenea şi cu atît mai puţin eu . . . Repet, cu atît mai puţin eu, care-ţi aştept scrisoarea cum aştept dimineaţa şi cum îmi aştept scurgerea zilelor cîte trebuie să le trăiesc aici ...Nu din vanitate doresc şirurile Tale (căci spune-mi, la ce bine mi-ar folosi aceasta deşărtăciune acuma, cînd stau în gura morţii?) ci aşteptîndu-ţi scrisoarea : pe Tine te aştept ...Epistola Ta ar mai reînoi acele clipe sfinte, cînd mi-aş fi dat ce-aveam mai scump pe lume numai să te pot vedea şi . . . iară să te văd . . . Par-că te-aş zări din nou prin hucegurile grădinei dragi, cum te retragi să nu te observ îmbrăcată în costum mai desordonat ; frămîntata-mi fantezie te-ar vedea iar pe laiţa de subt tue şi te-ar adora la culme găsîndu-te subt neuitabilii patru brazi, de cari mă leagă cea mai gingaşă promisiune de care am fost în stare s-o rostesc cuiva . . . Şirurile Tale mi-ar reda — pe o clipă doar — toată viaţa trăită în Cătina, cu toate durerile şi bucuriile ei ... Şi acum ştii de ce-ţi aştept a Ta scrisoare? O, şi credă-mă Nelică adorată, nu lauri vreau să-mi cîştig cu primirea şirurilor Tale! ...

*

Toată ziua împingem la tunuri şi atît de mult ne oboseşte! Ba Luni am făcut prostia, că am ridicat un tun şi de-atunci mă dor braţele şi gîtul, mă doare peptul — şi inima din el... De-acum însă nu o să fac asemenea prostii şi o să fiu mai calm, ca nici inima să nu mă mai doară atît de des...

Duminecă i-am scris D-lui Protopop . . . iar azi i-am primit o corespondenţă, care m-a îmbucurat din cale-afară . . . Nu lauda ce mi s-a dat şi pe care n-o merit, ci alceva . . . nici eu nu ştiu ce . . . Poate ştirea, că nu-s uitat cu totul de aceia, pe cari veşnic o să-i am în inimă . . . Îi mulţămesc de şiruri, pe cari şi de-acuma înainte o să i le citesc cu aceea plăcere cu care am cetit-o ceea de azi...

Mă miră însă mult că eşti atît de precaută şi atît de puţină încredere ai în mine!!... Dar . . . n-am zis nimica . . . Vei face ce voeşti şi-ţi vei asculta neconturbată de nimenea glasul rece al minţii tale înţelepte . . .

Ţi-aş mai scrie încă, dar . . . nu ştiu cum . . . nu pot . . . Nu mă lasă inima să-ţi scriu, cînd trebuie să Te cunosc altcum, decum Te-am cunoscut . . . Dealtcum amurgul îşi sloboade mantaua sa plumburie şi-mi rupe firul povestei ce-am vrut să-ţi spun . . . Ce-am vrut să-ţi spun şi . . . pe care — aşa văd — nu vreai s-o înţelegi. . .

O, dar absolut ştiu, că odată — poate prea tîrziu — vei înţelege pe acel „Don Juan", care veşnic te va stima şi pe care — vai! — l-ai şters atît de timpuriu din şirul amintirilor Tale...

Multe sărutări de mănuţe :
Rebreanu

C. inv. 118178

Oşorhei, în 31 August 1914 st. n

Nelică scumpă,

Îţi scriu . . . nu desnădăjduitul de ieri, ci fericitul posesor a unei epistole demult aşteptată şi primită cu atîta bucurie . . . Îţi scriu . . . şi nu ştiu cum să încep şi nu ştiu cum să-ţi scriu. . .

Eram chiar la exerciţiile de seară cînd îmi dăduse ofiţerul scrisoarea ce mi-ai trimis. Am pus-o în buzunar necitită, căci era (. . .) şi atuncia trebuie să stăm drepţi ca lumina. . . Exerciţiile s-or terminat de-odată cu coborîrea amurgului — frumos, cum n-am mai văzut încă în anul ăsta. Am cetit scrisoarea scumpă şi atît de frumos scrisă, am cetit-o de-atîtea ori!!!

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Amurgul ce se lăsa nu-mi mai părea întunecat și Nelica nu-mi mai părea altul arogantă . . .

M-am plimbat singur la lumina lunei pe niște cărări — noaptea neumblate de nimeni, dar atît de romantice ! — și Te-am chemat și Tu n-ai venit . . . Am sărutat scrisoarea mută și am plîns și iară am sărutat-o . . .

Îmi cade oarecum, că n-am espresiuni potrivite să-Ți pot comunica gîndurile și sentimentele ce mă stăpînesc uneori și cari în toată clipa îmi zboară spre Cătina. Și mi-e rușine să-ți mai scriu, cînd Dta ești în stare să-mi comunici în cîteva cuvinte potrivite vreerile și mulțămitele ce crezi că am dorit. Dar repet și acuma : nu mulțămiri am așteptat eu . . . ci scrisoarea Dtale, semnul de viață și. . . că nu focului îi scriu . . . Și eu pricep atît de bine tot ce-ai scris . . . și eu știu cîtă milă e amestecată în șirurile trimise . . . Dar nu mai vreau să zic nimic . . . Îți mulțămesc de scrisoare . . .

Epistola despre care credeam că s-a pierdut, zici că ai primit-o . . . Bănuiala mea a fost destul de justă, căci mergînd la scăldat am băgat-o într-o ladă de poștă, însă numai de jumătate căci colegii or trebuit să păsească după mine, iară din rînd — cum mergeam — n-am putut ieși . . . Am fost necăjit nespus de mult, însă acum mă bucură știrea că tot nu a ajuns în mîini străine . . .

Îmi pare trecută atîta vreme de cînd nu Te-am văzut ! ! ! Cîtă va trebui să mai treacă pîn'ce voiu întîlni iară chipul drag atît de drag ! ? ! Nu mă rog lui D-zeu acuma decît să scap „voinic și sănătos" din războiul ăsta . . .și să mai pot vedea odată băiata scumpă și dulce, care atît de puternic îmi stăpînește sufletul ! . . . S-o știu a mea pentru totdeauna . . . S-o simt lîngă mine într-un sat liniștit, unde mi s-ar scurge zilele încet, fără umbră de durere . . . pînă la întoarcerea la viața de veci. Cîte amintiri duioase aș fi în stare să așez pe hîrtie ducînd o viață mai liniștită . . . și cît de fără sfîrșit aș putea iubi băiata aceea ! ! . . .

Aceasta mi-e dorința și eu Ți-o spun Dtale, s-o știi, dă Parcele — aceste neîndurate țesetoare a sorții omenești — altcum mi-ar toarce firul norocului . . . și nu Te-oi mai putea vedea . . .

Așa departe . . . și totuș am fost supărat pe Dta. . . Așa-i că-s interesant ? Nădăjduiesc că nu-i aștepta să mă mai supăr, mai ales că ne desparte o distanță atît de mare . . . Așa-i că nu vei mai aștepta ? ...Și Dta știi bine cîtă bucurie și cîte „clipe senine" îmi produc șirurile Dtale . . . și mai ales în starea în care mă aflu . . .

Apropos ! Mă simt necesitat a-ți comunica și un secret acum știut de tot orașul și poate de întreaga lume . . . mai ales că e vorba și de învățătorul din Cătina . . . Regimentele 21 (din care face parte și Pascu), apoi 22, 23 și 24, de honvezime e de știut că sînt în Galiția subt scutul regimentului nostru de artilerie . . . Regimentul 21-lea însă s-a purtat foarte ridicol pușcînd mai multe plutoane de soldați de-ai lor crezîndu-i dușmani . . . Cînd și-a văzut colonelul greșala ireparabilă, s-a pușcat momentan . . . Nu știu, dacă fratele Pascu a scăpat teafăr din „lupta aceea" . . . Se zice că tot în ziua aceea Muscalii or făcut puzderii și bateriile noastre . . .

Ofițerii despre cari amintisem Domnului Protopop în epistola din urmă, desigur nu se vor mai reîntoarce altul între noi . . . Poate or presimțit ei bieții că vor rămînea pe acolo . . . prin țări străine . . . Unul căpitan un șrapnel îi zdrobise capul pînă la necunoaștere, alții pierise în alt chip . . . O jale și o teamă ne cuprinse inimele tuturor . . . celor neatinși încă . . . Luna lui Septembre poate s-o mai petrecem aici, însă de războiu nici noi nu vom scăpa . . . O să vedem ce-o fi, însă pe mine mă frămîntă multe presimțiri neînțelese și atît de bine știute . . .

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De nenumărate ori îi sărut mîinile Doamnei, salutări calde Domnului, iară Dtale îţi sărut cu drag mînuţa bolnavă, dacă nu s-ar fi vindecat de tot . . . şi pe cea sănătoasă, pentru că mi-or fost atît de dragi . . .

Emil

B.A.R. — c. inv. 118.179

Peste o oară plec la Viena — greu bolnav.—

Iartă-mă, că încă odată îţi mai adresez o corespondenţă — însoţită cu multe, multe salutări :

Emil Rebreanu
ofiţer în artilerie

31 Aug. 1915.

Adresa :
Stim. Dşoară :
Nelica Danilă
K a t o n a
Ungaria Kolozs megye
Absender :
Rebreanu Emil
2 comb. h. menetüteg
Tábori posta 63
Benini lovas csoport.
[E o carte poştală militară, „Feldpostkarte"]
B.A.R., c. inv. 118.185

Pădurea spînzuraţilor

[Un caiet de aprox. 100 pagini (un maculator, de fapt, cu foaia mai bună, care are la mijloc o serie de pagini (32) cu diverse însemnări despre *Pădurea spînzuraţilor.*]

Spînzurătoarea, în lumina făcliilor, e ca o cruce enormă, neagră, chinuitoare.

Pădurea spînzuraţilor	70
Catastrofa	50
Trădătorii	30
Ucigaşii	30
Dezertorul, Iţic Ştrul	30
Ura	45

Într-un capitol : discuţie despre moartea eroică şi moartea infamantă . . . Moartea-l moarte.

Clapca e apărătorul lui Virgil.

— Vorbeşte, omule . . . Spune o vorbă, că scapi . . . O minciună . . .

Cînd îi vorbeşte Clapca, se uită fără să vrea la gîtul lui Bologa şi se cutremură.

*

Cînd vine primăvara se înviorează cîmpul de bătaie.

Într-o zi se răspîndeşte ştirea că sectoarele din faţă au fost ocupate de trupe române.

La popotă ofiţerii vorbesc de dezertările soldaţilor români şi deodată toţi se uită la Bologa.

Virgil e chemat într-o zi să audieze trei prozonieri români să afle secrete, etc.

Dezertările încep. Într-o dimineaţă se pomeneşte că ordonanţa lui a fugit dincolo, împreună cu alţi cîţiva.

*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Virgil Bologa, sublt. artilerie [1], 24 ani, frumos, deştept, etc.

1. Pe frontul italian, în ziua cînd vine ordinul de plecare pe frontul românesc. Virgil roagă pe căpitanul croat Franasovici, cu care este prieten bun, singurul său prieten, să-l scape de oroarea de-a merge să lupte contra fraţilor. Are un frate în România, poate că e pe front, poate că vor fi faţă-n faţă . . . Căpitanul nu se poate expune ; e deocheat şi el. Virgil roagă pe colonel, un ungur furios. Îl ocăreşte. Trebuie să lupţi contra duşmanilor patriei . . .

2. Întîia zi pe frontul românesc. Privire spre România, pămîntul făgăduinţei. Singurătatea. Desnădejdea. Toamnă tîrzie. Luptele stagnează. Atîta i-e mîngîierea. Dar cînd vor începe, atunci ce va face ?

3. Traiul lui. Singur. Urmărit pretutindeni. E suspect. De întîrzie la masă, repede era să-l caute. Ordonanţa, un sîrb prost dar suflet bun. De vorbă.

4. Familia lui. Tinereţea lui. Examenele pe front. Ajutoarele trimise acasă. Visurile.

5. Crăciunul acasă. Tristeţea lui. Gîndurile de scăpare. Mamă, mamă, nu mai pot . . . Încurajarea . . . Ar vrea să plece. Urmărit.

6. Pe front. Mai abătut. Groaza. Trimite soldatul pe-acasă. Gîndul de fugă.

7. Primăvara vine.

*

Simţea că de gîndurile acestea va atîrna toată viaţa lui ; că a sosit momentul, acesta-i, care-i va tăia viaţa în două ca un cuţit.

*

Ochii lui ascuţiţi îl înţepau ca nişte ace.

*

De un ceas de răbdare depinde viitorul ; o clipă de speranţă sau de hotărîre pecetluieşte viaţa.

*

Vru să vorbească dar glasul lui se frînse.

*

Călăul e soldat român, care-i şopteşte blînd :
— Curaj, dle locotenent . . . Acu se sfîrşeşte . . .

*

Alerga cu limba scoasă ca un cîine ce se ţine după o căţea.

*

Bologa umbla de ici-colo prin odae, cu paşi grăbiţi, nervoşi ; umbra lui sălta pe pereţii albi, cînd sgîrcită, cînd întinsă şi se frînge pe tavan.

*

Îi venea să plîngă, dar lacrămile nu-i veneau. Inima lui ardea şi-i seca lacrămile precum o piatră fierbinte usucă apa.

Închise ochii pe jumătate şi sufletul lui se pierdu într-o semi-inconştienţă, într-o prăpastie neagră dintre somn şi deşteptare în care sălăşluesc umbrele trecutului. Precum umbrele trec pe un perete alb cînd pătrunde o rază de soare în odaia întunecoasă astfel în defilare amintirile şi vedeniile. Şi toate erau dominate de o imagine teribilă : ştreangul.

[1] Iniţial, fusese scris : „infanterie", însă a fost şters şi adăugat de Rebreanu „artilerie".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*

Dar deodată faţa lui se crispă, buzele tremurară. Cu hohote scurte şi seci, căzu la picioarele . . .

Se simţea uşurat ca şi cînd ceva foarte puternic i-ar fi luat o povară de pe suflet, ca şi cînd ceva uşor ar fi atins cu degetele rănile conştiinţei sale vindecîndu-le ; inima-i era aprinsă.

*

Pădurea spînzuraţilor

Partea întîi. — Datoria

Virgil Bologa, student în filozofie, locotenent de artilerie.

ceh Otto Clapca, căpitan — naţionalist furios, dar ascuns, laş — izbucnire la sfîrşit.

Ion — ordonanţa lui Bologa — fatalist.

Doctorul Meyer, sceptic — german.

ovrei Gross, sublocotenent, inginer. — socialist fanatic.

Varga — un războinic aprins.

rutean Cervenco — un pacifist umanitar.

*

Bologa *urăşte* pe duşmanii ţării şi de-aceea îşi face datoria, deşi măcelul îl îngrozeşte.

*

Dragostea de viaţă pătimaşă.

Alexandru Pelagiaşu — notar Monor.

Pădurea spînzuraţilor.

Partea a doua. — Datoria dincolo de hotare — Dragostea de neam — Naţionalismul.

*

Ura lui moare şi în locul ei naşte iubirea pentru cei de un sînge cu dînsul.

Ura lui a fost ura contra războiului pe care el o deformase în ura duşmanului.

Ce-i duşmanul? Nu există duşman. Există numai omul, acelaşi, chinuit, alergător după fericirea care nu există.

*

Aici nu există ura, ci numai frica cea mare care se transformă uneori în groază nebună. Numai groaza e sanguină, bestială. Ura e nobilă. Frica e brutală.

Urletul surd al mortierelor, ca un hămăit răguşit de lup flămînd de carne.

Ghiarele războiului, însîngerate şi nemiloase, răscoleau măruntaiele pămîntului de atîtea luni.

Din război nu se întorceau decît oamenii crestaţi cu cruci roşii de răni.

De pe front soseau înapoi trupuri zdrenţuite de oameni, ca nişte gunoaie netrebnice.

Trecutul se furişa [2] în sufletul lui ca o rază de soare într-o odaie de bolnav.

O sinfomie de milă îi frăminta [3] inima :

— Omul ! . . . Omul ! . . . Omul ! . . . îşi zicea.

*

Partea a treia. — Iubirea pentru toţi oamenii. Iubirea lui cuprinde pe tot ce e om în lume.

*

Pădurea spînzuraţilor.

Partea a patra — Iubirea morţii

---

[2] Înaintea acestui cuvînt este scris altul, — „apropia" — care este şters de autor.

[3] În loc de „frămînta" era scris „tremura", dar autorul a şters pe acesta din urmă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nu-i bună alcătuirea aceasta care ucide pe om mai rău ca însăşi natura, care pune civilizaţia în slujba măcelului omenesc.

Bătălia e ca un dans năpraznic.

Somnul! Dar moartea e mai rea ca somnul?

Sîntem ca nişte porci porniţi spre zalhana.

Nu poţi tăgădui ceva în noi care ne face semne, din care aflăm ce o să fie?

Aş, presimţirea e negura creerilor, un abur greu în clădirea clară a lumii?

Ce folos să vrei să ştii, cînd totuş se va întîmpla ceea ce trebuie să se întîmple?

Aici nici n-ai vreme să te pregăteşti de moarte, căci moartea te fură fără să iai seama.

Îmbrăţişeri care trăesc cîteva minute.

Azi lumea e prea indulgentă!

Indulgenţa în sine totuşi e frumoasă.

Aşteptarea, neactivitatea . . . otrava asta te prăpădeşte mai repede ca setea, chiar ca glonţele.

Ce facem noi oare decît îndeplinim partea de muncă ce ni se cuvine în apărarea ţării?

Viaţa e scurtă. Nu ţi-o mai îngreuia de bună voe. Nu o tulbura însuţi.

Ce să mai plîngem după mame şi neveste, cînd ele plîng deajuns pentru noi?

Poate că el vede ce nu vedem noi . . . poate că într-însul se petrece ceva ce noi[4] *nu simţim în noi înşine . . .*

*

Vrei să faci ceva şi eşti nehotărît? Porneşte-o brusc, fără întrebări multe. Nu căuta întîi cuvintele care să-ţi spună că e bine, ci opreşte-ţi calea fără şovăire. Vrei să dormi? Închide ochii. Întîi unu, pe urmă ceelaltă. Altfel ţi-e frig. Dacă nu-ţi lucesc ochii, nu-ţi tihneşte mîncarea.

Frica de moarte nici nu mai există. Cine a avut-o, s-a desobişnuit demult.

Frica e o vorbă azi la noi.

Indiferent ce are omul în cap sau în inimă. Fapta lui interesează.

Aş, ce boală? Cum încep bubuiturile, şi trece.

Ce-ar fi dacă într-o clipă am porni cu toţii acasă, şi *duşmanul şi noi*? Cu toţii! Poporul ar simţi?

Niciodată poporul nu vrea război. Numai conducători (sic!) vor, fiindcă ei stau acasă şi trimit la moarte numai poporul.

Au numai gînduri folositoare. Crezul e[5] pentru ei ceea ce e nasul pentru un cîine. (*Cîinii miroase în loc să cugete.*)

Ce vreţi voi? Luptă, fără să ştiţi cum şi ce.

Adevărul e oare un lucru de care să te sperii?

În aer[6] sînt lucruri care-şi aşteaptă vremea *şi apoi pătrund în toate casele, fie ferestrele deschise, fie închise* şi se strecoară în sufletele oamenilor.

Trebuie să ne desbrăcăm de toate zdrenţele, căci numai goi şi fără vanitate ne vom putea furişa pînă dincolo.

Ori vrei, ori nu vrei, eşti tu însuţi.

Sufletul veghează cînd te pierzi în marea desperării.

Ia seama! Nu vezi cum îmi tremură inima şi aproape mi-e frică să mai vorbesc?

— Sînt ca un copil pe un drum necunoscut.

— *Copii* (sic!) *merg fără şovăire pe căi unde cei mari se împiedecă şi şovăe.*

*

---

[4] Înaintea acestui cuvînt, se află prepoziţia „în", ştearsă de însuşi Liviu Rebreanu.

[5] Înainte e scris cuvîntul „lor", şters de autor.

[6] În loc de „aer" era scris „văzduh", şters în mss. de autor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bologa și Cehul vorbesc de execuția cehului, la care au asistat. Bologa a fost în consiliul de război și spune cum cehul a tăcut mereu, numai cînd președintele a rostit vorba „trădător", i-au lucit îngrozitor ochii și a repetat cuvîntul cu o mulțumire teribilă, ca și cînd i-ar fi zis „erou".

— Vezi ce puțină deosebire e între erou și trădător! Poate că chiar același lucru . . . Atîrnă după cum văd[7] ochii sufletului, după perspectiva inimii.

*

— Ochii lui erau fierbinți și străluceau straniu din adîncime.

*

— De ce nu putem oare să eliminăm din suflet tot ce nu ne place?

— Fiindcă sufletul nostru e cuprins și cîrmuit de altceva, mai înalt.

Noi înșine ne făurim destinul.

Cumplită e puterea unui cuvînt și a gîndurilor. Ele călăuzesc spre bine sau spre rău pe individ și popoare întregi.

X *Dacă am găsit simburele vieții*, gîndirea ne deschide acvea ființa, ca drumurile și canalurile într-o țară bogată.

R *Am fi morți, dacă n-am cugeta și multe milioane* de suflete sînt moarte fiindcă nimeni nu le-a obișnuit să cugete sau n-au curajul să cugete.

— Ce cere patria, trebuie să facem!

— Da, căci patria nu-ți cere să faci decît bine.

Pe rînd, unul cîte unul, pășim în fața morții.

A muri nu-i așa de rău. Dar cine sîntem și ce am fost *și ce vom fi*?

Numai prezentul are putere.

Încă nu fusese pe front și trăia într-o adevărată groază că războiul se va sfîrși înainte să-i fi venit lui rîndul.

Zîmbetul lui era o stafie de zîmbet care înfricoșă pe toți.

Raiul și iadul sînt în sufletul omului. Ingerii și diavolii rătăcesc pe pămînt, ademenind cu iubirea și cu forța lor, probleme veșnic nedesleg ate prin în mișcare nevăzute secolele.

— *Trecutul e tot atît de misterios* ca prezentul și viitorul.

— Pulberea cîmpurilor de luptă se înalță pînă la marginile văzduhului apăsînd ca un munte pe creerii omenirii, încît mințile nu mai funcționau.

*

În tranșee mirosul era atît de greu încît își închipuia că, în văzduh desigur că se ridica un zid de duhoare ce urmează în zig-zag linia frontului.

*

— Clipi zîmbind din genele-i încărcate de praf. Din tranșee respiră o suflare de ghiață.

Casele asudau igrasie.

Oamenii își trezeau moartea în față.

E fața urîtă a morții care plutește peste cîmpurile de pîinii de obuze.

Groaznică frica de moarte, cînd ți-e dragă viața.

Vremea alerga sub tălpile ghetelor sale.

Razele de lumină îl izbiră drept în inimă. Mai departe ca cele mai depărtate stele.

E gata fierul care-ți va străpunge inima. Nici speranța și nici Dumnezeu nu potolesc groaza morții.

Știu că-i nebuie și crimă tot ce facem și totuș nu șovăim . . .

Știi ce-i moartea? O vorbă care trece.

Singur nu merge nimeni bucuros. Unii însă trebuie să meargă.

---

[7] Înainte, este scris „vede suf"; autorul însă a șters.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fapta e totdeauna o lovitură în beznă.

Cel ce stărue pînă la pămînt — biciueşte stelele.

Erou sau laş — e vreo deosebire? *Sîntem nişte ceasornice hodorogite cu minutarele stricate.*

*

La început Apostol Bologa e fanaticul războiului nitzschean înflăcărat :

— Lumea, universul întreg e un veşnic război . . . Sorii se atrag şi se resping, se ciocnesc, se luptă etern . . . În univers cît de dese sînt cataclismele? Materia anorganică se luptă întruna : apa sapă piatra, stînca schimbă cursul rîului, marea spală ţărmii, etc.Toate regnurile vii se luptă permanent cu materia anorganică. Plantele o transformă în materie organică, o ucid. Animalele se războiesc cu plantele. Animalele însuşi toate se luptă între ele, se mănîncă una pe alta. Numai omul să facă excepţie? Sfîrşitul războiului ar fi sfîrşitul civilizaţiei.

— Şi dacă se sfarmă o civilizaţie, nu-i nici o pagubă. Din ruinele ei răsare alta, mai strălucitoare. Progresul nu e evolutiv, e revolutiv.

— *Mintea omului nu progresează. În ea se află toate civilizaţiile trecute şi viitoare şi toate se aseamănă. Deaceea nu-i nimic nou sub soare.*

— Dzeu e omul, precum diavolul e tot omul. Sufletul omului e raiul şi iadul. Depinde de om pe care-l alege.

La sfîrşit Apostol găseşte echilibrul sufletesc în [fraza e întreruptă brusc]

Socialistul

Un vers de Goethe e mai preţios ca o bătălie cîştigată.

Arhiva Liviu Rebreanu — B.A.R

I. Mss. 2 b.

Sta ncu Ilin

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ADRIAN MARINO, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, E.P.L., 1966

Cercetînd fișierele bibliotecilor constatăm că cei care s-au ocupat de Alexandru Macedonski, poet ignorat uneori cu bună știință de contemporani, au fost și ei relativ puțini.

Titu Maiorescu, în *Poeți și critici*, la 1866, considera că „*Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăți de la sine atmosfera estetică viciată de Macedonski, Aricescu și Aron Densușianu . . ."[1].

Eugen Lovinescu, la rîndul său, nu-i acordă nici un loc în *Istoria literaturii române contemporane*, dar revine asupra acestui lucru în *Critice*, dovedind puțină înțelegere pentru poezia lui Macedonski, în schimb, „. . . viața lui atît de ofensatoare — considera Lovinescu — va deveni mult mai emoționantă decît opera"[2].

Șerban Cioculescu ne relevă un fapt demn de tot interesul referitor la soarta postumă a operei lui Macedonski. Aflăm astfel că, puțin timp înainte de a muri, Ovid Densusianu, în cadrul unui curs despre *Evoluția estetică a limbii române*, s-a preocupat și de Al. Macedonski și cu această ocazie și-a atras nenumărate critici, poetul nefiind socotit vrednic de o asemenea atenție[3].

În anul 1935, Eugen Pohonțu scrie un studiu cu caracter monografic: *Alexandru Alex. Macedonski*. Adevăratul inițiator al studiilor despre poet este Tudor Vianu, discipol al său într-un anume moment și care din anul 1939 inaugurează excelenta ediție critică, care cuprinde și cunoscutul său studiu introductiv. G. Călinescu îi consacră un capitol în a sa *Istorie a literaturii române* . . . , iar cîțiva ani mai tîrziu, în 1944, Vladimir Streinu va trata despre poet în *Istoria literaturii române moderne*. Acestea sînt studiile fundamentale despre Alexandru Macedonski. Pînă nu demult, poetul era considerat de unii critici ca exponent al unei poezii decadente, iar numele său era prohibit. Se încetățenise opinia că poeziile sale din tinerețe sînt bune, iar unele din epoca maturității, proaste. Este semnificativ faptul că prima ediție, care cuprinde o reeditare selectivă, a apărut de-abia în anul 1955, sub îngrijirea lui Mihu Dragomir, urmată la scurt timp de o a doua, sub auspiciile lui Mircea Zaciu. Dar ambii editori n-au reușit să facă decît o selecție puțin inspirată din opera lui Macedonski, iar studiile introductive nu aduc o contribuție cît de cît însemnată la cunoașterea poetului. Aceasta a fost situația pînă la apariția cărții lui Adrian Marino, care se înscrie pe linia unui remarcabil succes.

Scriind despre Al. Macedonski, Pompiliu Constantinescu observa că „. . . s-ar putea face o biografie amplă, documentată și de analiză spectrală și o monografie de strictă istorie și critică literară, care să încadreze, fiecare separat, omul și opera și ascendența și descendența ei"[4]. Este ceea ce și-a propus Adrian Marino și a izbutit în privința biografiei, iar un volum de exegeză a operei poetice ne este promis pentru viitor.

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, 1866—1907. Ediție completă, București, 1908, vol. III, p. 62.
[2] Eugen Lovinescu, *Critice*, ediție definitivă, București, 1925—1929, vol. VI, p. 115.
[3] Șerban Cioculescu, *Către un nou destin al operei lui Macedonski* în *Revista Fundațiilor*, nr. 5 (1 mai 1939), p. 399—414.
[4] Pompiliu Constantinescu, *Locul lui Alexandru Macedonski*, în „Luceafărul", nr. 16 din 16 aprilie 1966.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 315—321, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Preocupările lui Adrian Marino pentru Alexandru Macedonski sînt mai vechi. El a publicat în „Revista Fundațiilor" nenumărate articole și în special documente despre poet și familia sa, încît astăzi se găsește adeseori în situația de a se autocita. Ceea ce impresionează este extraordinara informație, autorul citînd circa 2 000 de surse bibliografice. Mai mult decît atît, Adrian Marino a interogat pe Ana Macedonski, soția poetului, și tendința sa de a ști totul este remarcabilă. Informațiile obținute astfel pe cale orală au fost și ele fructificate în acea coloratură inefabilă pe care autorul a știut s-o dea portretului lui Macedonski. Dar trebuie să arătăm, dar nu ca o carență, că documentația, deși completă, nu relevă fapte deosebite de cele ce se cunoșteau deja despre poet. Adrian Marino a întreprins o sinteză laborioasă și erudită a unui vast material faptic cunoscut.

Scriind *Viața lui Alexandru Macedonski*, autorul și-a propus să atingă două obiective : să reconstituie documentar biografia poetului și s-o evoce în sens moral printr-un eseu de interpretare biografică. Portretul său nu se vrea nici „balzacian", nici „sainte-beuveian", ci este rezultatul unei viziuni și tehnici proprii. El se ferește de „romanțare" și arată că toate afirmațiile sale se bazează pe document. Determinat de complexitatea sufletului lui Macedonski, de contradicțiile sale violente, Adrian Marino își dă seama că nu-l poate încadra într-o formulă. „O biografie de tip clasic, scrie el, care să ilustreze o singură trăsătură fundamentală, este în cazul său cu neputință" (p. 280).

Biografia de care ne ocupăm cuprinde 14 capitole, bine gîndite și pe deplin justificate. Criteriul care îi stă la temelie este cel cronologic. Autorul discută cu competență ascendența poetului și ajunge la concluzia originii ei balcanice. Evocîndu-i copilăria și anii de studiu, A. Marino izbutește să facă admirabile portrete părinților lui Macedonski și în special generalului, explicînd ereditatea vulcanică moștenită de poet. Capitolele sînt astfel alcătuite încît îmbrățișează, cu plenitudine și într-un chip elevat, existența curioasă a lui Macedonski : urît de contemporani și adulat de discipoli, cărora le-a fost un prieten înflăcărat și generos. Ne vom opri la două capitole care ne-au atras în chip deosebit atenția. Primul este intitulat *Macedonski și burghezia*. În cadrul acestui capitol, A. Marino înfățișează tribulațiile politice ale poetului, care părea a fi îmbrățișat, pe rînd, cauza liberalilor, dar și a conservatorilor, ca atunci cînd scoate „Liga conservatoare". El este și antimonarhic, desigur din convingere, dar și din spirit de frondă, sau, poate, din convingerea pe care o avea că dușmanii politici îi otrăviseră tatăl[5]. Cît despre ideea sa de a fonda un partid socialist-național, ea n-a fost serioasă și a fost luată în derîdere chiar de socialiștii autentici. Adrian Marino, ferindu-se de un „creion final", ca asupra cititorului să nu lucreze „un număr de formule comode" (p.6), preferînd uneori ca documentul să vorbească de la sine, poate lăsa totuși impresia cititorului că poetul ar fi îmbrățișat aceste cauze. Apropierea de unul sau de altul din aceste partide, în măsura în care s-a produs, i-a fost dictată poetului de anumite rațiuni practice, căci se visa în diferite posturi de conducere și era avid după glorie. A și fost, de altfel, dar fără succes, prefect la Bolgrad.

Facilitatea cu care a îmbrățișat o cauză sau alta, ușurința cu care trecea de la o idee la antipodul ei, modul violent de a răspunde la anumite atacuri, trebuie să-i fi speriat pe contemporani, pe drept cuvînt, căci îl considerau imoral. La Macedonski nu se poate vorbi de un crez politic limpede. El a fost un inadaptabil și un răzvrătit social de tipul lui Byron. Iar antiburghezismul său se manifestă mai degrabă de pe poziția unui aristocrat decăzut și nu de pe una apropiată socialiștilor. Ceea ce este definitoriu pentru Macedonski în acest sens e visul său de a trăi „O vreme de dreptate, de muncă, de frăție" (p. 332), și care pare izvorît din idealul generației de la 1848, pe care poetul o stima. În cuprinsu-biografici, Macedonski apare sub toate ipostazele și sînt pline de delicii paginile care-

[5] Cf. Tudor Vianu, *Alexandru Macedonski* în *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, București, 1965, p. 364.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

evocă împărțind cu dezinvoltură entuziaștilor din cenaclu false pietre prețioase de sidef artificial, inventat de fiul său Nikita, sau plimbîndu-se cu bastonul, pretins dar al poeților francezi, pe care scria „mareșal al poeziei".

Dar capitolul cel mai original al biografiei și care realizează pe deplin portretul moral al poetului este *Vis și realitate*. Aici Macedonski apare ca velocipedist, pictor și totodată inventator, dar practicînd uneori și un fel de „cerșetorie deghizată", la care îl împinge o viață plină de privațiuni. Adrian Marino face bine că nu ascunde decăderea poetului. El disecă cu finețe psihologia eroului său și, descriind visurile financiare ale poetului, care-și dorea castele fanteziste, remarcă : „...nimic nu este mai străin de psihologia lui Macedonski decît mentalitatea capitalistă, de acumulare rece sau încruntată" (p.106).

Întrevăzută cu pătrundere de Marino, contradicția fundamentală a vieții lui Alexandru Macedonski a fost cu adevărat aceea dintre vis și realitate. Acest capitol, mai presus de orice, impune cititorului o existență dacă nu tragică, fiindcă Macedonski a cunoscut și satisfacții superioare, dar în orice caz cenușie și mohorîtă a unui om care a rămas strivit sub idealurile sale.

Fără a diminua valoarea cărții lui Marino, trebuie să arătăm că subiectul, prin spectaculozitatea sa, i-a venit în întîmpinare, ușurîndu-i sarcina. O viață a studiosului Garabet Ibrăileanu, de pildă, prin însăși natura ei, a oferit biografului său, Savin Bratu, mai puține elemente de surpriză.

La A. Marino, Alexandru Macedonski se transformă într-un personaj de roman, pentru care autorul pledează și demonstrează.

Într-adevăr, remarcabilul portret realizat de A. Marino nu este nici „balzacian", nici „sainte-beuvelan" și nici „romanțat". Dar este locul aici să spunem că prin întreaga ei concepție această biografie, în chip nemărturisit, datorează ceva concepției lui G. Călinescu, autor al *Vieții* și *Operei* lui M. Eminescu.

Citatele sînt folosite cu inteligență și finețe, dar uneori numărul lor prea mare coplește și produce senzația de satietate.

Monografia lui Marino este elogiul adus unui mare poet, care dîndu-și seama de propria sa valoare și-a intuit viitorul literar scriind :

„Dar cînd patru generații peste moartea mea vor trece,
Cînd voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece
Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin,
Și-al meu nume, printre veacuri, înălțîndu-se senin
Va-nfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească
Cît vor fi în lume inimi și o limbă românească"

(*Epigraf*)

Cele patru generații nu s-au perindat încă de la moartea lui Macedonski, dar o reeditare într-o ediție critică se impune ca necesară și imperioasă.

Petre Costinescu

ADAM SCHAFF, *Introducere în semantică*

Semantica, știință de interferență a lingvisticii cu logica și psihologia, constituită de cîteva decenii ca disciplină filozofică, interesează în egală măsură pe cei ce au drept unic obiect de cercetare manifestările limbii, ca și pe cei pentru care studiul lingvisticii reprezintă numai un auxiliar în luminarea propriului lor domeniu. Cartea filozofului polonez Adam

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Schaff oferă o lectură fructuoasă nu numai filozofilor și lingviștilor ci, prin sugestiile pe care cititorul atent le poate desprinde din discutarea problemelor limbajului, și oricărui istoric sau critic literar.

Întîia grijă a cercetătorului este, desigur, definirea obiectului de studiu și stabilirea cîmpului de investigație. Tînăra disciplină a semanticii nu beneficiază încă de cunoașterea de sine care să-i permită neta trasare a propriilor granițe, domeniul disputîndu-se încă între lingviști, psihologi și filozofi, care înțeleg încă fiecare altceva cînd vorbesc de semantică. De aici nevoia autorului de a cerceta pe rînd, în capitole separate, accepțiile termenului la diverși specialiști, toate corecte parțial și după cum se vede aproape imposibil de corelat într-o sinteză definitorie. Cînd Michel Bréal introducea termenul în literatură în *Essai de sémantique. Science des significations*, îl echivala cu „variație a semnificațiilor expresiilor", definiție transformată de tot atîtea ori cîți lingviști s-au ocupat de problemă. Aceștia nu introduc în definiție, bineînțeles, decît problemele limbii comune și uzuale, limbajul specializat, ca și problemele limbajului figurat, rămînînd deschise specialiștilor din domeniile particulare ale științei și artei. Unele dintre discuțiile de strictă specialitate lingvistică sau logică sînt foarte interesante și pentru cei preocupați mai ales de sarcinile specifice ale limbajului și de mecanismul de funcționare a regulilor generale în sectorul particular al literaturii.

După lingvistul Doroszewski, de exemplu, istoria semnificațiilor cuvintelor echivalează cu mărirea „toleranței" dintre semn și desemnat, schimbarea semnificațiilor fiind generată de conflictul dintre caracterul general al semnului și necesitatea de a satisface toate actualizările lui concrete. Este introdusă în discuție cu această noțiunea, de extremă importanță pentru scriitor, a valorii actualizate a cuvîntului, actualizare realizată prin context sau prin alte mijloace speciale, și a raportului ei cu semnificația generală a semnului. Cum caracterul general se păstrează pentru majoritatea semnelor verbale utilizate, căci altfel înțelegerea n-ar mai fi posibilă, și cum actualizarea în literatură cere adesea concretețe, pe care semnul comun n-o poate satisface, apare necesitatea plasticizării prin combinare de semne abstracte care dau, în ansamblul lor, o imagine concretă. Geneza figurilor de stil nu e străină astfel de o carență a limbajului comun, pe care o depășește creînd formațiuni individuale din elementele cele mai generale. Marr, ale cărui erori nu este cazul să le rediscutăm aici, avea însă dreptate susținînd dezvoltarea limbajului de la concret la abstract, de la caracterul imagistic la cel noțional. Literatura readuce limbajul în domeniul concretului, evoluția parcurgînd spirala dialectică, unicatul imaginii alcătuindu-se din abstracțiunile semnelor.

Semantica logică, apărută spre sfîrșitul secolului al XIX-lea din nevoia de a depăși deficiențele fundării logice a aritmeticii, oferă unui ochi atent o teorie formalizată a metaforei. Bertrand Russell, dezvăluind paradoxul logic despre clasa claselor care nu sînt propriul lor element (de tipul „Nimeni nu va afirma despre clasa oamenilor că e om"), indica posibilitatea de a construi contradicții pe baza teoriei deducției, ceea ce ar echivala cu anihilarea ei; sau necesitatea de a renunța la principiul terțiului exclus și al contradicției, deci la sistemul de logică formală cunoscut nouă. O a treia posibilitate nu era decît corijarea modului de exprimare și găsirea unei posibilități de expresie care să excludă existența paradoxului. Din acest moment atenția logicienilor se îndreaptă spre limbă nu numai ca instrument, ci și ca obiect de investigație. Russell este inițiatorul teoriei tipurilor, pornind de la premisa că limba nu e atît de universală încît să poată emite enunțuri despre toate elementele unei mulțimi, dacă ansamblul mulțimii nu a fost în prealabil precis delimitat. Prin teoria tipurilor se descompune marea mulțime a unei clase în mulțimi mai mici, ale căror elemente pot fi însumate în totalitate. Sub raport tehnic, teoria tipurilor precizează toate valorile admisibile logic ale lui X din φX; de exemplu, în afirmația: „Dacă X e om, X e muritor", pentru X este admisibilă valoarea „Socrate", dar inadmisibilă valoarea „legea contradicției".

Nu e greu de observat însă că această logică nu se aplică întocmai domeniului figurilor de stil. Metafora este tocmai substituirea lui X cu expresii care nu aparțin clasei lui X.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

subsumîndu-se altei sfere de noţiuni. Din punct de vedere logic formal, metafora reprezintă o contradicţie sau un paradox. Maiorescu înţelesese aceasta şi nu i se poate imputa judecarea metaforei după cerinţele logicii cînd învinuieşte poeţii de la 1867 de inadecvare stilistică, el restrînge numai numărul claselor din care se pot culege echivalenţele nelogice ale lui X, după criterii de gust personal. Drept este că în acest domeniu al substituirii după alte legi decît ale gîndirii logice nu se pot crea scheme şi da directive. Se poate cel mult cerceta din ce sfere alege poetul cu predilecţie elementele de interferenţă cu clasa X. Aşa proceda G. Călinescu în cercetarea universului poeziei fiecărui autor.

Pasul care desparte situarea în centrul preocupărilor filozofice a limbajului de considerarea acestuia drept unicul şi exclusivul obiect demn de interes, a fost făcut şi nu ne e greu să recunoaştem în atitudinea generalizantă a filozofilor vechiul formalism al esteticienilor. Oprindu-se asupra unor categorii ale semanticii, Schaff dezbate procesul înţelegerii dintre oameni sub aspectul filozofic atingînd, cum era firesc, problema comunicării. Reţinem împărţirea lui Urban în behavioural communication, „acte care comunică un anumit comportament sau o stare afectivă" şi intelligible communication, „acte care comunică o cunoaştere sau o stare a raţiunii". Împărţirea se bazează pe vechea distincţie a psihologiei între raţional şi afectiv, didacticismul fiindu-i scuzat în acest caz de existenţa unor mijloace de comunicare specifice fiecărui sector. Muzica, de exemplu, realizează comunicarea „contagioasă", „excitabilă", transmiţînd stările afective ale unui individ asupra altora prin procedee care nu necesită traducerea lor în limbajul logic, noţional, traducere de altfel practic imposibilă, cele două sfere, afectivă şi intelectuală, interferînd reciproc, dar nesuprapunîndu-se în totalitate. Trăirile afective şi cele intelectuale stîrnite de opera de artă nu pot fi aşadar identificate, deosebirile păstrîndu-se chiar în modul de comunicare şi de provocare a lor. Poezia suprarealistă urmăreşte comunicarea cu planul afectiv, izvorînd exclusiv din trăire specifică; a-i aplica cerinţele logicii formale e inadecvat, înseamnă a o judeca în conformitate cu exigenţe care îi sînt străine. Nu trebuie încercată descifrarea unei construcţii raţionale acolo unde cuvîntul nu vrea să comunice decît geneza unei stări afective care uneori se transmite cu putere învăluind pe cel ce recepţionează în „atmosfera" specifică degajată de fiecare bucată realizată. Desigur, arta suprarealistă reprezintă despărţirea extremă, aproape inumană, între logic şi afectiv, dar nu e mai puţin adevărat că ierarhiile de valoare şi cerinţele trebuie să se formuleze ţinînd seama de conţinutul său particular şi de funcţiunea cu totul neobişnuită îndeplinită aici de limbaj, funcţiune care îl apropie de mijloacele muzicale, diminuînd valoarea sa noţională. Pe de altă parte, ansamblul organic unitar care este fiinţa omenească nu poate crea şi recepţiona pe planuri strict delimitate operă de artă. Raţionalul interferează afectivul, desigur, şi ansamblul imagistic perceput de facultăţile intelectuale stîrneşte ecouri în sfera sentimentală, ecouri propagate dincolo de limitele de interferenţă, de unde traducerea în noţiunile iremediabil limitate nu se mai poate face. Nu trebuie uitat faptul că în procesul comunicării înţelesul unei expresii variază în funcţie de cadrul cărei limbi, de cadrul cărui „univers du discours" este cuprinsă expresia respectivă. Ceea ce numim „univers du discours" nu e numai un sistem de cunoştinţe variabil, la care raportăm un anume enunţ, ci şi un variabil sistem individual de experienţă acumulată, care creează un context de înţelegere variabilă. Apare astfel, din însăşi natura limbajului, explicaţia receptării individuale a operei de artă bazată exclusiv pe limbă. Simbolul literar sugerează legătura dintre două nivele ale acestui univers, diferite prin conţinutul lor particular la transmiţător şi la receptor. Nu vom împinge acest relativism la extrem şi vom recunoaşte elemente esenţiale comune între nivele diferiţilor indivizi, generate de esenţa umană comună, de experienţa socială comună etc., căci altfel am nega practic însăşi posibilitatea comunicării.

Adam Schaff rezolvă, în spirit marxist, problema funcţiei comunicative a limbii, nu fără a cerceta în amănunţime diferitele teorii asupra semnificaţiei, insistînd mai ales asupra

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teoriei husserliene a actului intenţional şi a raportului lui cu semnificaţia. Cercetarea limbajului, dovedeşte această carte, contribuie esenţial la lămurirea unor probleme capitale ale logicii, lingvisticii şi filozofiei şi, implicit, am încercat să arătăm, şi ale literaturii.

Roxana Bulnaru

Dicţionarul scriitorilor cehi, ed. Československý Spisovatel, Praga, 1964.

Apărut în anul 1964, *Dicţionarul scriitorilor cehi* e fără îndoială un eveniment de importanţă peremptorie pentru literele din Boemia. Realizat cu maximă exigenţă ştiinţifică, el constituie prima lucrare amplă de acest fel, în care e schiţat diacronic şi într-o manieră critică elevată un tablou de ansamblu al literaturii cehe de la origini pînă în prezent.

Autorii dicţionarului, colectivul Institutului de istorie a literaturii cehe, s-au bazat în alcătuirea lui pe cîteva lucrări anterioare cu acelaşi specific, limitate însă fiecare la o anumită perioadă a literaturii şi cuprinzînd un număr mai mult sau mai puţin restrîns de autori şi opere. Astfel, pentru perioada veche a literaturii cehe (de pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea), existau în primul rînd *Manualul* lui Jireček (2 volume, 1875, 1876), apoi *Cronica literară completă* a lui Michl (1839), *Descrierea scriitorilor cehi*, supliment ataşat celei de-a doua ediţii a *Istoriei literaturii cehe* a lui Jungmann (1849), şi, în sfîrşit, *Dicţionarul descriptiv cehoslovac* de Fr. Doucha (1865). Pe lîngă carenţele inerente datorate trecerii timpului, lucrările amintite au şi dezavantajul prezentării unor materiale aproape exclusiv biografice şi bibliografice.

Trecînd apoi peste o serie de dicţionare de format mic, ca cele ale lui Urbánek (*Dicţionar biografic şi bibliografic al scriitorilor cehi*, 1910), al lui G. Pallas (*Mic dicţionar literar*, 1923) şi F. S. Frabši (*Scriitori cehi contemporani*, 1935), cea mai mare valoare ştiinţifică şi literară o are, incontestabil, *Dicţionarul scriitorilor cehi contemporani* (2 volume, 1945, 1946) al lui J. Kunec. De data aceasta, datele biografice sînt restrînse la minimum, iar operele, caracterizate în primul rînd din punctul de vedere al fabulaţiei, al subiectului, beneficiază mai puţin de aprecieri critice pertinente şi fundamentate. De altfel, dicţionarul se limitează doar la acei scriitori al căror debut literar se situează în perioada de după 1918. Din toate aceste motive, funcţia dicţionarelor literare era îndeplinită, pînă nu de mult, de manualele de istorie a literaturii, şi în primul rînd de cele ale lui Vlček, Jakubec şi A. Novák.

Realizînd pe o treaptă superioară dezideratele propuse, dar neatinse de lucrările anterioare, prezentul dicţionar nu e nici el o operă exhaustivă, ci, după caracterizarea — poate excesiv de modestă — a autorilor lui, e mai degrabă un manual cuprinzînd un număr relativ restrîns de autori şi opere (710 titluri în total). Într-adevăr, o confruntare, chiar superficială, a indicelui onomastic al *Dicţionarului* cu cel al *Istoriei literaturii* dă la iveală o anume disproporţie numerică între cele două lucrări. Mulţi dintre autorii trataţi, sau doar pomeniţi, în *Istoria literaturii* nu apar în *Dicţionar*, criteriile selecţionării lor în acesta din urmă fiind foarte stricte. Colectivul Institutului n-a părăsit însă proiectul pretenţios al unei prezentări, pe cît posibil integrale, a literaturii naţionale. În prezent, se lucrează la elaborarea unui alt dicţionar, cu acelaşi profil, însă de proporţii mai mari (2 volume).

Actualul dicţionar înglobează scriitori şi opere aparţinînd celor mai diverse etape ale literaturii cehe, începînd cu cele mai vechi manifestări literare în slava comună de redacţie ceho-moravă (sec. IX—X), şi sfîrşind cu literatura contemporană, care e obiectul unui studiu minuţios. Selecţia parcimonioasă, care stă la baza dicţionarului, a făcut ca principalul criteriu urmărit în alcătuirea lui să fie cel valoric. În acest sens, în dicţionar au fost incluşi doar scriitorii care au influenţat fundamental dezvoltarea literaturii cehe (deci scriitorii de primă mărime ca: Neruda, Comenius, Čapek, Mácha, Nézval ş. a.), precum şi cei ale căror opere, deşi nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

capitale pentru această literatură, sînt din punct de vedere ideologic și artistic caracteristice pentru o anumită etapă a dezvoltării ei. E cazul unor creatori ca Jakubec ze Stříbra Vavřinec z Březové, Jan Rokycana, Ctibor Tovacovský z Cimburka, de exemplu, care, deși de mai mică valoare intrinsecă, sînt totuși reprezentativi pentru epoca de efervescență ideologică și estetică a husismului.

Pe baza aceluiași criteriu, în dicționar au fost încadrați și o parte a așa-zișilor „epigoni", precum și partizanii celor mai importante curente și școli literare. Un exemplu concludent e cel al reprezentanților purismului ceh: Václav Rosa și F. M. V. Šteyer.

Alături de aceștia sînt tratați și cîțiva autori (Thám, Kramerius, Hněvkovský) ai unor lucrări convenționale, de mai mică valoare, care însă au exprimat într-o anumită epocă gustul unei părți însemnate a publicului cititor.

Scriitorilor contemporani li s-a acordat o atenție deosebită. De altfel, însuși centrul de greutate al dicționarului se situează în secolul XX, și, în special, în contemporaneitate. În acest sens, lucrarea cuprinde pe lîngă nume deja consacrate și un număr relativ mare de scriitori foarte tineri, debutanți, cu un volum sau două la activ. La încadrarea lor în dicționar și-au spus cuvîntul, pe de o parte, aprecierile criticii de specialitate (acolo unde existau), iar, pe de altă parte, ecoul avut de operele lor în rîndul cititorilor. În cazul multora din ei, cercetătorii n-au avut la îndemînă nici un fel de material critic apreciativ, astfel încît părerile formulate le aparțin în exclusivitate. De aceea, incontestabil că unul din meritele de loc neglijabile ale dicționarului e tocmai formularea de judecăți de valoare inedite asupra unor tinere talente ale literaturii contemporane, judecăți ce vor fi sau nu confirmate de evoluția ulterioară a acestora.

Dicționarul cuprinde și cîteva nume de traducători alese dintre cele mai reprezentative (J. Borecký, Otto Babler etc.), precum și nume de critici literari (F. X. Šalda ș. a.). Dintre istoricii literari au fost selectați doar cei care s-au ocupat sau se ocupă cu studiul literaturii cehe (F. Vodička, Mukařovský, Zd. Nejedlý).

Din punct de vedere metodologic, trebuie subliniat faptul că articolele din care e alcătuit dicționarul respectă o schemă fixă, care în linii mari se bazează pe trei componente invariabile. Prima parte e alcătuită din cîteva informații biografice alese riguros dintre acelea ce pot ajuta la explicitarea vieții și activității artistice a scriitorului. Valoarea cantitativă a acestor date e în raport direct proporțional cu diversitatea și semnificația împrejurărilor de viață. Cea de-a doua parte a articolului schițează mai succint sau mai pe larg, de data aceasta în conformitate cu valoarea scriitorului, profilul artistic-literar al acestuia, precum și evoluția sa, prezentate în strînsă dependență și pe baza operelor în care aceste caracteristici apar mai pregnant. Ultima parte, referitoare la bibliografie, cuprinde mai întîi tabloul cronologic complet al lucrărilor autorului respectiv (cu indicarea speciei literare și a datei primei apariții), iar apoi lista principalelor lucrări de exegeză destinate scriitorului și operei sale.

O particularitate a dicționarului o constituie faptul că la alcătuirea lui au colaborat aproape toți specialiștii Institutului de istorie a literaturii cehe. E, deci, o operă colectivă în adevăratul sens al cuvîntului. Chiar dacă toți cercetătorii au pornit de la principii comune și de la o concepție științifică unitară despre lume, totuși, fiecare din ei și-a păstrat modalitatea mai mult sau mai puțin personală de abordare a materialului literar. Astfel se explică disproporțiile dintre articole, mai puțin din punctul de vedere al spațiului afectat fiecărui scriitor sau operă, cît, mai ales, din punctul de vedere al tratării și aprecierii critice a acestora.

Reușită privire de ansamblu asupra creației literare din Boemia, *Dicționarul scriitorilor cehi*, pe lîngă faptul că îl familiarizează pe cercetătorul străin cu specificul și valorile uneia din cele mai vechi literaturi din Europa Centrală, îi oferă concomitent prețioase rezolvări metodologice, care departe de a fi superflue, pot facilita, într-o oarecare măsură, propria-i muncă de cercetare.

Simona Popescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„*The Review of English Studies*" (vol. XVII, numerele 65-66-67-68/1966)

Revista britanică „The Review of English Studies" — jurnal trimestrial de literatură și limbă engleză — editată de Oxford Clarendon Press, se înscrie printre revistele de filologie germanică de prestigiu științific atît din Marea Britanie și S.U.A. („Critical Quarterly", „Philological Quarterly", „The Journal of English and Germanic Philology") cît și din alte țări care nu sînt de limbă engleză („Études anglaises" — Franța, „English Studies" — Olanda, „Studia Neophilologica" — Suedia).

Revista este interesantă îndeosebi pentru cercetătorii specializați în filologie anglistică, deoarece articolele cuprinse în paginile sale *sînt profilate exclusiv pe literatură engleză*, spre deosebire, de exemplu, de revista americană „The Journal of English and Germanic Philology" care îmbrățișează și literatură germană și scandinavă, sau de revista olandeză „English Studies", editată de remarcabilul anglist profesorul R. W. Zaandvoort, care conține și studii speciale închinate problemelor de gramatică engleză.

Aflată în al șaptesprezecelea an al vieții sale, revista își menține rubricile aproape neschimbate. Aceste rubrici pornesc de la *articole* (ce alcătuiesc de fapt substanța revistei) și *note* (tot un fel de articole, reduse ca proporții și comunicînd în special documente literare ca scrisori, opere inedite), trecînd printr-un masiv număr de *recenzii* (menționez că se recenzează numai cărțile de critică literară, de istorie și teorie literară, de filologie, ediții critice noi ale operelor literare și nu cărți de literatură beletristică propriu-zisă), *scurte însemnări despre cărți* (care diferă de recenzii doar prin dimensiunile mici) și terminînd cu o dublă bibliografie : *un sumar de literatură publicată* în cele mai de seamă periodice britanice și străine și o listă de *publicații primite de revistă*, care servesc ca prețioase surse de referințe.

Temele abordate de *articolele* din revistă, deși se remarcă prin varietatea lor (fapte de istorie literară, probleme de teorie literară și măiestrie artistică, influențe, înrudiri), nu excelează printr-o gamă bogată de aplicații la scriitori sau curente ilustrative pentru toate etapele literaturii engleze. Revista dovedește o certă înclinare către literatura veche, medievală și a secolelor XVII și XVIII, fapt evident prin recurența unor nume ca : Dryden, Sidney, Wyatt, Donne, Milton, Swift, Pope. Ciudat poate apărea interesul slab pentru literatura contemporană, prezentă doar printr-un studiu dedicat lui W. B. Yeats sau J. Conrad și T. S. Eliot.

În numerele 65—68/1966 ponderea o dețin articolele axate pe comentarea unor fapte de istorie literară (*Noi fapte cu privire la Samuel Rowley* de J.-A. Somerset, *Datarea lui „Endymion"* de R. Blake), publicarea unor documente interesante pentru descoperirea de noi fațete ale scriitorului respectiv, ca opere și fragmente inedite, noi surse de inspirație („*Under Ben Bulben*" *de W. B. Yeats* de J. Stallworthy—poem terminat de dramaturgul englez cu cîteva zile înaintea morții, *A. Pope la cincisprezece ani : un nou manuscris* de H. E. Hill, în care metoda de stabilire a paternității unei opere literare se divide în aflarea evidențelor externe și interne : un vers legat de biografia scriitorului, alt vers anticipînd un poem cunoscut).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 16, NR. 2, P. 323—325, BUCUREȘTI, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Într-un studiu dedicat unei singure opere ca *Metafora alegorică*: *„Definiția iubirii" de Marvell*, A. Evans Berthoff pornește de la discutarea metaforei pe care se structurează opera acestui poet metafizic din sec. XVII pentru a discerne modul lui specific de gîndire. Spre deosebire de alți poeți religios-metafizici, Marvell accentuează nu speranța unirii sufletului cu cerul prin extaz sau moarte, ci, dată fiind imposibilitatea acesteia, speranța aflată în însăși disperare. Interesant este felul în care referenta surprinde paradoxul legăturii dialectice disperare-dragoste, unde al doilea termen este și creatorul și creația celui dintîi. Concluzia este că lupta omului cu destinul este izvorul disperării și al bucuriilor sale.

În *Sensul lui „Cato" de Addison*, M. M. Kelsall fixează locul tragediei în literatura sec. XVIII, arătînd că succesul ei s-a datorat funcționalității sale în epocă. Într-un context istorico-politic ca luptele dintre partidele whig și tory, tragedia, inspirată de istoria ultimelor zile ale Republicii Romane și scrisă de un autor whig — a cărui intenție, deși nemărturisită, poate fi dedusă —, aduce pe scenă un Cato „augustan", care păstrează toate virtuțile civice, servind ca îmbold și exemplu partidului creatorului.

Deosebit de interesante sînt două articole de literatură comparată semnate de J. Raben și R. H. Hopkins. În *Coleridge ca prototipul poetului în „Alastor" de Shelley* se face o minuțioasă analiză a influenței moral-estetice a lui Coleridge asupra lui Shelley în poemul amintit. Acestor doi romantici diferiți ca concepție referentul caută să le găsească afinități și să le stabilească pe această bază diferențe specifice. Dacă între cei doi poeți se află asemănări ca nonconformism, ateism, radicalism politic, deosebirile dintre ei sînt esențiale și determinante: în timp ce Coleridge moare ca poet, deși continuă să trăiască, Shelley, deși moare de timpuriu, se realizează ca poet. Cu excepția cîtorva poeme (*Regina Mab*, *Vrăjitoarea din Atlas*), Shelley își identifică eroii cu personaje din lumea reală, așa că faptul că eroul idealist și însingurat din *Alastor* îl reprezintă alegoric pe Coleridge nu ne surprinde. Neîmplinit de simplă contemplare a frumuseții, eroul caută comunicarea cu alte ființe umane, dar, neîntîlnind-o, frustrat și nerealizat, piere. Referentul propune interpretarea cea justă și consecventă cu filozofia despre viață și artă a romanticului revoluționar: poetul adevărat (poetul-profet în concepția shelleyană) este dator să stabilească contacte cu viața; prin moartea vizionarului idealist Shelley potolește spiritul de însingurare răzbunător, care astfel îl lasă pe cel ce trăiește să-și îndeplinească chemarea. Artistul trebuie să-și păstreze superioritatea morală, apropiindu-se de oameni prin punteă creației artistice. În afară de aceste apropieri de conținut, cercetătorul remarcă în continuare înrudiri de imagini și limbaj poetic. Ca și poemele lui Coleridge, *Alastor* se petrece în peisajul imaterial și ușor halucinant al minții. În *Alastor*, ca în *Kubla-Han*, apar grădini mirifice, fecioare ce creează prin cîntecele lor extazul poetic, căutarea muzei orientale ce a pierit luînd cu ea inspirația. Totuși *Alastor* nu se vrea continuarea lui *Kubla-Han*, ci este recrearea lui prin prisma lui Shelley.

Celălalt articol, *„Buna cauză veche" la Pope, Addison și Steele* analizează circulația și sensurile expresiei în opera cîtorva scriitori augustani. „Buna cauză veche" reprezenta inițial cauza puritanilor. Cu timpul expresia capătă un sens peiorativ de extremism politic și fanatism religios. Analizînd expresia așa cum apare ea la Addison și Steele, autorul se oprește la personajul fictiv creat de aceștia, Sir Roger de Coverley, un tory, în vorbirea căruia expresia revine foarte des. Efectul provocat este de un comic îngăduitor, scăldat în aceeași subtilă satiră cu care Addison și Steele, membri al partidului whig, creează și figura nu lipsită de farmec a lui Sir Roger de Coverley.

La Pope, „buna cauză veche" reprezintă o cauză pierdută a unui fanatism zadarnic, așa cum apare și în epopeea satirică *Dunciada*. La acești autori, criticul observă un lucru interesant: expresia apare de multe ori divizată, iar folosirea disparată a termenilor componenți păstrează sensul expresiei integrale. Aceasta dovedește frecvența și cunoașterea expresiei în epocă. Se păstrează același efect satiric, implicațiile fiind de data aceasta subtextuale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cum am mai spus, *recenziile* întocmite de o echipă de critici și cercetători pricepuți ca Jan Donaldson, Pierre Legouis, Kenneth Muir, K. Duncan-Jones iau în considerație un anumit tip de literatură critică și lingvistică, cum ar fi : *Structura lui „Beowulf", Realizarea lui Faulkner, Sir Eglamour de Artois, Dicționar de folosire a englezei moderne.* Dotați cu discernământ și imparțialitate, recenzenții disting lucrările valoroase de cele lipsite de orice merit, pe care nu pregetă să le critice aspru și just.

Astfel lucrarea *Traducerea în engleza medie a „Anatomiei" lui Guy de Chauliac* (ediția B. Wallner) este apreciată pentru acuratețea comentariilor și notelor lingvistice. Apreciată este și lucrarea *Personajul și romanul* de W. J. Harvey care susține că abilitatea de creare de personaje este caracteristică romanelor minore, și adevăratul roman trebuie să analizeze viața, nu să se piardă în teorism și autonomism. Recenzentul arată că, deși problemele ridicate sînt discutabile, lucrarea rămîne o contribuție prețioasă în domeniul discuțiilor în jurul romanului contemporan.

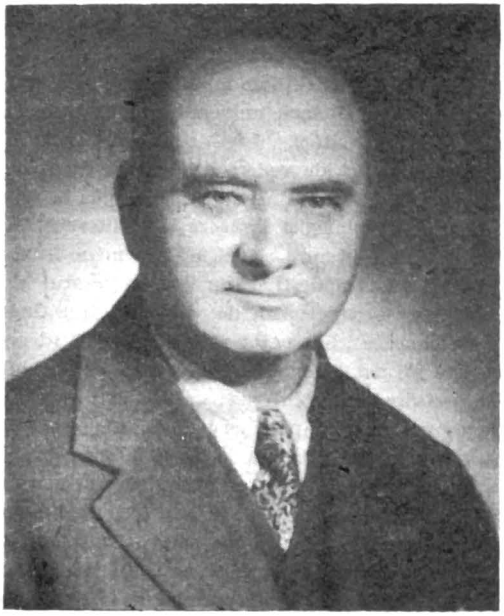
Fără menajamente sînt criticate alte lucrări, ca de pildă, *Jane Austen : Cele șase romane* de W. A. Craik, care întrunește o singură calitate : condițiile grafice remarcabile. După ce își arată nemulțumirea față de conținutul diluat al lucrării, recenzentul ne dă în final o mostră de ceea ce ar fi trebuit să spună o asemenea lucrare. Noua ediție a lui *Ywain și Gawain* a lui A. B. Friedman și N. T. Harrington îl nemulțumește pe critic din punct de vedere filologic, adică tocmai din punctul de vedere al scopului pentru care a fost creată, glosarul și comentariile lăsînd mult de dorit. Cartea nu poate satisface decît un public nepretențios, interesat numai de fabulație.

În concluzie, relevăm ținuta riguros științifică a revistei, ilustrată și din punctul de vedere al prezentării, într-o limbă accesibilă, fără prețiozitate, cu claritate și acuratețe, simplă și elegantă.

Ileana Constantinescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro



Profesorul N. N. CONDEESCU

Stingerea din viață a distinsului nostru coleg, profesorul Nicolae N. Condeescu, ne-a zguduit profund pe toți cei care ne-am aflat în apropierea lui. Moartea sa prematură constituie o grea pierdere pentru Universitatea și cultura noastră, pe care le-a slujit cu devotament timp de mai multe decenii și pînă în ultimul ceas al vieții sale.

Născut în octombrie 1904, după studii universitare făcute în facultatea pe care mai tîrziu avea s-o slujească în calitate de profesor, N. N. Condeescu a absolvit apoi, în 1928, renumita Școală normală superioară din Paris. Oricare român care are prilejul de a întîlni foști colegi ai lui Nicolae Condeescu — astăzi personalități marcante ale vieții științifice și culturale franceze — are satisfacția de a auzi cuvinte pline de prețuire privind profilul intelectual și moral al regretatului nostru coleg.

Și-a început cariera didactică în 1929 ca profesor de limba franceză la liceul din Giurgiu, apoi la liceele „Gh. Șincai" și „Matei Basarab" din București, precum și la fostul Seminar pedagogic universitar.

În 1937 și-a trecut doctoratul la Universitatea noastră cu o remarcabilă lucrare de literatură comparată, anume: *Variantele românești ale Legendei Genovevei de Brabant* — lucrare publicată la București în limba franceză. Acesta era începutul unei laborioase activități științifice concretizată în numeroase manuale, dicționare și studii publicate de-a lungul anilor. De fapt, prima sa lucrare de literatură comparată, *Istoria lui Alțidalis și a Zalidei, unul din primele romane franceze traduse în limba noastră*, apăruse încă în 1931. Dintre lucrările sale de literatură comparată trebuie, de asemenea, numite: *Herzen și V. Hugo*, 1959, *Relațiile lui P. Mérimée cu V. Alecsandri*, 1961, *Vocabularul lui Rabelais în atenția lui V. Alecsandri*, 1963. Dintre numeroasele lucrări privind literatura franceză amintim studiile introductive la Rabelais, poeții Pleiadei, La Fontaine, Molière, La Bruyère, Lesage, V. Hugo, A. France, Maupassant, studii apărute în cursul anilor 1955—1966, *Cursul asupra Renașterii franceze* etc. etc. Profesorul Condeescu este și autorul unui *Dicționar francez-român*, apărut în anul 1959.

În 1934 a intrat în învățămîntul superior, ocupînd prin concurs, ca profesor, catedra de limbă franceză a fostei Academii comerciale din Brașov. Mai tîrziu, în 1945, profesorul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Condeescu a devenit rectorul acestei instituții de învățământ superior. Reforma învățământului din 1948 l-a chemat în învățământul filologic universitar, unde putea să dea și a dat efectiv întreaga măsură a marilor sale capacități.

Excepțional înzestrat din punct de vedere intelectual, dotat cu o memorie deosebită, Nicolae Condeescu stăpînea o arie de vastă întindere a filologiei în general; el s-a afirmat ca un specialist renumit în domeniul filologiei franceze și al literaturii comparate, privită mai cu seamă sub aspectul raporturilor literare și culturale româno-franceze. Format în spiritul celor mai bune tradiții ale culturii românești și franceze, profesorul N. N. Condeescu a slujit cu devotament — de-a lungul a aproape patru decenii — relațiile dintre aceste două culturi.

Acordarea decorației franceze „Les palmes académiques" (decernată postum, datorită morții sale fulgerătoare) este un act de înaltă cinstire a memoriei iubitului nostru coleg și, prin aceasta, un semn de prețuire pentru întreaga universitate românească. Interesul cu care au fost primite conferințele prezentate de profesorul Condeescu în 1965, în cîteva centre universitare franceze, ca și contribuțiile sale la Congresul internațional de lingvistică franceză de la Namur sînt consecința competenței și prestigiului său între romaniști.

Profesor de înaltă ținută, Nicolae Condeescu era nu numai apreciat pentru admirabila sa competență, ci și iubit de studenți și colaboratori, pentru caldul său umanism. Exigent, dar în același timp plin de tact și de delicatețe, de o probitate științifică și profesională ireproșabilă și de o modestie rar întîlnită, Nicolae Condeescu a fost un cercetător și un educator desăvîrșit. Ilustrînd învățămîntul românesc al limbii și literaturii franceze timp de mai multe decenii, el s-a manifestat atît în opera sa științifică, cît și în cea didactică, în formarea atîtor generații de intelectuali, ca un raționalist și umanist de profunde convingeri. Aceasta avea să-l aducă în mod inevitabil în rîndurile membrilor Partidului Comunist Român.

Regretatul profesor impunea tuturor prin punctualitatea, meticulozitatea și conștiinciozitatea sa proverbială. Dincolo de aparențele unei firi înclinate spre visare, profesorul Condeescu avea o inepuizabilă energie și calități organizatorice de nebănuit, evidențiate în tot ce făptuia ca profesor, șef de catedră, decan și prorector.

Cu o profundă conștiință a datoriei, pasionat pentru munca sa, devotat învățămîntului și culturii, pe care le-a slujit toată viața, Nicolae Condeescu, deși lovit de o boală gravă, necruțătoare, care îi slăbise vizibil forțele fizice, n-a acceptat o izolare mai îndelungată de freamătul vieții universitare; luptînd cu boala, încercînd s-o învingă, el și-a reluat prea devreme activitatea. Fără teamă de urmări, profesorul Condeescu a înțeles să rămînă la datorie pînă în ultima clipă a vieții sale. Va rămîne ca o piesă de onoare în arhivele „Revistei de istorie și teorie literară" referatul pe una din lucrările trimise spre avizare, purtînd semnătura sa și data, aceea a ultimei sale zile.

Profesorul Condeescu dispare în plină putere creatoare, lăsînd în urmă studenți, doctoranzi și colegi mai tineri, care aveau atîta nevoie de erudiția, de calda și generoasa sa îndrumare. A-i cinsti memoria înseamnă pentru discipolii regretatului profesor a-i urma exemplul.

Acad. Gh. Mihoc
Rectorul Universității
din București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VALERIU CIOBANU

După G. Călinescu, Institutul de istorie și teorie literară al Academiei Republicii Socialiste România suferă o nouă pierdere cu moartea lui Valeriu Ciobanu. Încă un scaun de la masa de lucru a colectivului nostru se golește inexorabil.

Valeriu Ciobanu, fiul eminentului cărturar Ștefan Ciobanu, s-a născut la 4 aprilie 1917, a urmat școala primară și liceul la Chișinău iar Facultatea de litere și Școala normală pedagogică în București, a luat doctoratul cu o teză despre „poporanism", a făcut parte din corpul cadrelor didactice universitare, mai întîi ca asistent al lui D. Caracostea și apoi ca asistent al lui G. Călinescu, la catedra de Istoria literaturii române moderne, pînă în 1949, cînd a trecut ca cercetător în nou înființatul Institut de istorie literară și folclor al Academiei unde a lucrat pînă la moartea sa prematură din 21 decembrie 1966. Dincolo de aceste sumare date biografice, nu știm mai nimic din ceea ce a fost în substanța lui intimă colegul nostru, pe care ne obișnuisem să îl judecăm după aparența hirsută de solitar mizantrop, cu replica totdeauna mușcătoare. Personal, trebuie să mărturisesc că am bănuit, de cînd l-am cunoscut, complexitatea de structură a sensibilității lui Valeriu Ciobanu și că în timp mi s-a confirmat nu o dată intuiția că sufletul său avea în adînc polivalențe neașteptate. Omul plin de complexe, de atîtea ori silit să se refuleze în aspirațiile sale de afirmare, omul orgolios și totodată capabil de reversul umilirii ca un erou dostoievskian, omul care ținea de obicei să pară cinic și care era de fapt un timid cu mari candori de sentiment, omul care a vrut cîndva să se sinucidă, ajuns la o sațietate a exasperării dar care acum, cînd i-a fost hărăzit sfîrșitul, s-a opus morții cu o energie vitală depășind toate previziunile medicilor, omul care în ultima clipă de luciditate a cerut să i se prindă la radio un post cu șansonete franțuzești, omul acesta contradictoriu și enigmatic s-a revelat pe deplin numai în catarsisul actului poetic.

Puțini cunosc versurile lui Valeriu Ciobanu pe care Arghezi, citindu-le în manuscris, cu ani în urmă, s-a propus într-un elan de admirație să le prefațeze la o stringere în volum. Ele dezvăluie un poet cu o sensibilitate de disperat, care își traduce marasmul congenital în niște alegorii stranii, cu adevărat cutremurătoare în insolitul lor apocaliptic. Valeriu Ciobanu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

are un sentiment al neantului care îi exacerbează pregnant fantezia lirică. Dacă stai să faci psihanaliza cazului reprezentat de autorul ciclurilor de poeme *Fiul lunii* și *Bufonul negru*, ajungi să constați că un complex de mare solitudine morală se găsește la baza tragicei mizantropii, din ale cărei sublimări se constituie în poezie toate acele viziuni fantastice la modul infernal. Fără să cadă în incoerențele delirului suprarealist și fără să fie nici abscons pînă a părea ermetic, impresionismul imagist al poetului, care trebuie spus că vine să configureze un univers liric deosebit de interesant în singularitatea sa, nu rămîne străin de marea experiență novatoare a modernismului post-baudelairian. Îndrăznelile autorului nu merg în direcția violentării versului (Valeriu Ciobanu rămîne tot timpul la formele versificației regulate, el înțelege să țină seama de valoarea sugestivă a factorului muzical), ci în direcția confabulării plastice. Eul său liric, hipostaziat într-un spirit funambulesc, mai întîi în *Fiul lunii* și apoi în *Bufonul negru*, refractează lucrurile într-o perspectivă de coșmar, cu accentele unei triste strepezite de sarcasm. Este remarcabil că poezia lui Valeriu Ciobanu nu apare tributară nici unei influențe. Am crezut la un moment dat că găsesc în ea ceva din satanismul lui Baudelaire, după cum am crezut apoi că aș putea să fac pe alocuri vreo legătură cu Arghezi, pe latura acestuia de poet al grotescului și monstruosului. Impresia nu se susține însă pînă la urmă. Țin minte că G. Călinescu îl considera pe Valeriu Ciobanu în poezie ca un echivalent al halucinantului Goya. O deficiență rămîne poate numai lipsa oricărei frenații în dispunerea materialului liric, o anume insistență de a aglomera aceleași accente în cerc vicios, dîndu-ți pînă la urmă o senzație obositoare de baroc.

Omul care nu își recunoștea ca prieteni decît pe Baudelaire și pe Verlaine, care își cheltuia toate resursele de gingășie în îngrijirea papagalilor din coliviile de acasă, care umbla primăvara pe străzi și prin grădinile publice înnebunit de iradiația în oraș a miracolului vegetal, omul acesta nu era în profesiunea lui de istoric literar un cercetător care să lucreze dezordonat, în stilul unui boem cu toane, ci un adevărat benedictin. Valeriu Ciobanu, atît de răvășit din punct de vedere psihic, a avut resortul unei surprinzătoare puteri de concentrare în munca intelectuală. Inteligența sa critică, totdeauna incisiv aplicată la obiect, se baza pe un fond bogat de cultură, de unde competența substanțială demonstrată deopotrivă în abordarea unei teme de cercetare din domeniul folclorului, a literaturii universale sau a literaturii naționale. Toate lucrările care i s-au repartizat de-a lungul anilor, în virtutea îndatoririlor de plan prevăzute pentru Institutul nostru, fie că subiectul se întîmpla să îi convină (ca monografia Șolohov sau studiul despre simbolismul francez), fie că nu (ca monografia Alexandru Vlahuță sau monografia Hortensia Papadat-Bengescu), au fost duse la capăt de el cu o conștiinciozitate exemplară. Trebuie amintit că Valeriu Ciobanu, bun cunoscător al limbii și literaturii ruse, a adus o contribuție remarcabilă în domeniul cercetărilor privind relațiile literare româno-ruse, cu niște studii de tot interesul, printre care se semnalează în primul rînd „Ecoul creațiunii lui Turgheniev în literatura română", „Nuveliști ruși în România : V. Garșin și V. Korolenko", „Dostoievski în România", „A. I. Iațimirski și folclorul român". Deși colaborator apropiat al lui G. Călinescu, timp de aproape douăzeci de ani, nu a suferit fascinația personalității copleșitoare a acestuia, în măsura altor discipoli, păstrîndu-și pînă la urmă independența de spirit. Profesorul, atît de paradoxal și sub raportul comportamentului afectiv, ținea în felul său la Valeriu Ciobanu, chiar dacă se întîmpla să îi pună adesea susceptibilitatea la grea încercare.

În fața morții colegului Valeriu Ciobanu, singura reacție eficientă este de a ne îngriji ca poeziile, ca și lucrările de istorie literară rămase de la el în manuscris, să fie editate într-un viitor cît mai apropiat, pentru ca omul să rămînă mai departe între noi prin opera sa.

Dinu Pillat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

JEAN BOUTIÈRE

De la Paris ne-a sosit vestea tristă că profesorul Jean Boutière a încetat din viață.

Pentru noi, personalitatea intelectuală a acestei distinse figuri a Sorbonei era, întotdeauna, receptată cu un spor de afectivitate. Numele său ne spunea mai mult decît acela al unui savant cunoscut prin operă și prin școală. Ne era un vechi prieten printre intelectualii francezi, și ne-am mîndrit că unul dintre profesorii respectați ai universității pariziene și-a început cariera științifică cu o lucrare din istoriografia literară românească: *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, — carte care a devenit clasică în bibliografia critică a povestitorului moldovean.

Diplomat al *Școlii de limbi orientale*, elev al lui Mario Roques, Jean Boutière, deși departe de țara noastră, i-a surprins geniul creator în cele mai fine nuanțe prin opera lui Creangă și din apropierea de Rabelais și Montaigne a înțeles valori care scăpaseră pînă atunci comentatorilor. La îndemnul profesorului său, Jean Boutière s-a încumetat să scrie despre un subiect dificil chiar și pentru conaționalii povestitorului. Astfel a apărut în 1930 prima monografie de rigoare științifică, receptată deosebit de favorabil de critica literară, onorată cu un premiu academic, susținut de Sadoveanu.

În tradiția școlii de la *Romania*, la care a colaborat pe vremuri, Boutière era un pasionat cercetător al literaturii medievistice franceze. Volumul său cu închipuitele vieți ale trubadurilor Provenței m-a cucerit într-o zi în sala de lectură a „Națională".

În timpul din urmă pregătise o ediție a corespondenței lui Mistral. Printre preocupările sale de filolog, găsise mereu vreme pentru a da curs afecțiunii intelectuale ce ne-o nutrise din tinerețe. Nu ne uitase, deși nu mai conducea catedra de română. Un volum antologic de nuvele românești în traducere franceză, tipărit sub patronajul U.N.E.S.C.O.-ului, era însoțit de prezentarea sa competentă.

L-am cunoscut pe Jean Boutière anul trecut, cu bucuria și curiozitatea cu care urcasem treptele clădirii de pe Rue de la Sorbonne spre Institut d'Études Roumaines. Avea oră de discuție cu studenții săi de la catedra de provensală veche. Omul era trist, cu o privire surîzătoare printr-o mască de umbre. Îmi vorbea nemulțumit de elt dăduse pentru noi și sceptic că monografia sa despre Ion Creangă ar avea vreo valoare. Prietenii săi, de care-mi vorbea, erau cei mai mulți umbre și ei: Sadoveanu, Galaction.

Mi-a mărturisit, ca o formă de scuză, că studiul operei lui Ion Creangă suferise o metamorfoză substanțială la o nouă ediție pierdută, ca și biblioteca sa românească, în timpul războiului.

Un intelectual autentic, de mare modestie și un cărturar al Sorbonei, trăind între zidurile Universității cu gîndul și cu fapta la noi. În jurul său a format o școală, un Institut, un seminar de cultură românească la Paris.

Prin dispariția lui Jean Boutière pierdem pe unul dintre marii și aleșii prieteni ai culturii noastre în străinătate.

L-am însoțit în cortegiul îndoliat al Sorbonei cu un gînd pios de recunoștință.

Marin Bucur

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro